RISVOLTI

rassegna aperiodica di linguaggi in movimento

N. 22 - Anno XIX - Nuova Serie

Edizioni Riccardi

RISVOLTI

rassegna aperiodica di linguaggi in movimento

Direzione: Giorgio Moio
Redazione: Pasquale Della Ragione

Anno XIX – n. 22 - Nuova Serie - Giugno 2016

Corrispondenza: Giorgio Moio – Via Vic. Masseria Vecchia, 222/2
Loc. Licola
80014 Giugliano in Campania (NA)
Tel.: 3453187540

Sito web: http://risvolti.wix.com/risvolti-rivista
Facebook: https://www.facebook.com/risvolti.rivista.di.letteratura/?fref=ts
E-mail: edizioniriccardi@virgilio.it

* * *

Risvolti è una pubblicazione senza scopo di lucro e fuori commercio, che si mantiene grazie ai contributi economici dei curatori, degli abbonati e di qualche generoso sostenitore. Per ricevere la rivista regolarmente: versare € 25,00 come contributo-abbonamento per due numeri consecutivi. Una copia: € 15.00, per spese di organizzazione e di pubblicazione, Entrambi i versamenti vanno effettuati tramite bonifico BancoPosta (IBAN IT08 J076 0103 4000000 49963275), intestato a Giorgio Moio, o con Paypal (edizioniriccardi@virgilio.it), specificando nella causale "Acquisto copia o abbonamento a Risvolti".

La collaborazione è libera e per invito, gli scritti vincolano esclusivamente i loro autori, i quali sono responsabili nei confronti della Legge.

– L'editore e i curatori desiderano ringraziare quanti hanno reso possibile la realizzazione di questo numero per la loro preziosa collaborazione.

Sommario

Discussione attorno ad alcuni quesiti di letteratura

A partire dal numero 21, riproponiamo ai nostri lettori una serie di dibattiti-discussioni attorno ad alcuni quesiti di letteratura, di arte in genere, già iniziati col n. 13 (aprile 2005), e poi sospesi, allorquando ci siamo occupati del mercato letterario, nel tentativo di distinguersi dalla letteratura della resa, da armonie incantevoli, di "riconquistare la distanza" della complessità, della resistenza contro l'avanzare della società spettacolo, ipnotica, pacifica, volgare e rissosa del controllo e consumo commerciale scaduto in una connotazione d'intrattenimento effimero.

A partire dal dramma che un poeta antagonista è costretto a vivere in un presente dove tutto si produce unicamente in funzione di un mercato, si tenta – appunto – di puntualizzare il suo dramma esistenziale nei confronti del presente apocalittico, perché di questo si tratta, vista la totale chiusura da parte dei mass-media, delle istituzioni, delle case editrici ufficiali e più in generale della cultura cosiddetta ufficiale globalizzata e consumistica a una letteratura di rottura, d'avanguardia, tutt'altro che pacifica, redditizia, consolatoria, e per questo etichettata, sommariamente, "letteratura di nicchia".

Dunque, i poeti invitati sono chiamati ad esprimere il loro dramma, schiacciati tra un pubblico sempre più ignorante e assente (che non comprende o finge di non comprendere perché abituato a non pensare) e una condizione di "privato" che sempre più sovente li spinge verso i margini del fare alla ricerca di una libera espressione, la loro condizione di artisti in questa nostra società e magari, là dove ve ne fosse, azzardare una via d'uscita.

Elogio della memoria

Ci convince sempre di più, in questo ultimo periodo, visto che nell'attuale presente vacuo e qualunquista con un futuro impedito, "il treno dei desideri all'incontrario va" (parafrasando un verso di una nota canzone di Paolo Conte), scovare tracce del passato inespresse per spingere il presente verso "lo scarto dalla norma".

1. *Vista la vacuità del presente e l'impedimento della poesia di affermarsi, cosa proporresti oggi leggendo nella tua memoria, quale movimento del passato, quale progetto, quale spinta in avanti per scuotere la poesia assopita da una pacificazione di pensiero, e per quale motivo?*

2. *Quale priorità da cui ripartire?*

3. *C'è un periodo nella tua memoria in cui creativamente la poesia (o l'arte) ha avuto un ruolo e un impegno "rivoluzionario", capace di scuotere le coscienze verso la diffusione di una cultura di "conoscenza" senza sudditanza da contrapporre alla odierna cultura globalizzata e indifferente?*

Interventi di: Francesco Aprile, Leonardo Cosmai, Carmen De Stasio, Pasquale Della Ragione, Giovanni Fontana, Oronzo Liuzzi, Giorgio Moio, Francesco Pasca, Lamberto Pignotti, Ugo Piscopo, Lidia Pizzo.

Francesco Pasca

Elogio della memoria. Ovvero diario minimo

Per mia natura e per dir di memoria, come in richiesta, asseconderò "lo scarto dalla norma", non seguirò l'ordine in una o più domande, gironzolare nell'intorno proposto m'è più consono.

M'accingo a perseguire o riprodurre o a elogiare il ritroso che non sarà solo esercizio di memoria, lo diventerà soprattutto per far ordine ad una ricerca in affanno, anche per gli anni a venire e per emergere dalle tante cianfrusaglie di una vita trascorsa o ancora da trascorrere.

Fatta la premessa e, siccome di "treno dei desideri" si tratta, nell'ancor più, oggi, ho occasione per elogiare una parte di memoria e di cose "scritte" in poesia.

L'immagine di una memoria è stata subito dapprima carpita e s'è ancorata, poi, nell'ancor più del convintamente. Ho colto a volo lo "scartamento ridotto" di binari semantici per far correre le mie tradotte vacillanti, in parole.

Scovo, tiro dal marsupio di Eta Beta, l'acciaio futurista e i freddi solchi rovesci e mi accingo alla ulteriore deviazione in accortezza del non imboccare per un binario morto o per ponti costruiti per le nuove Cassandre.

Anni fa, era il 1979, vi fu il mio primo futuro (il futuro non s'è mai coniugato con l'unicità di un UNO ma come somma diversificata di tante frazioni velocissime di futuro).

Sempre nel 1979 iniziava, pertanto, una narrazione scorrendo su sovrapposta immagine di un me impresso. Accadeva per ragioni di una possibile contaminazione (presunzione giovanile) e mi chiudevo in (egoestetico).

Narravo l'Uno più d'Uno, di Parmenide di Elea, ed ero in un frattale di Porta Rosa e di tempo costruito come mediana virtuale in me riflessa e per essere anche di Cartesio.

I "desideri" nell'allora erano proprio costruiti per un percorso di spazio da ostentare con le ragioni semantiche del quieto frastuono fra fonosemantico, idosemantico e diacronico.

Narravo e sentivo la necessità di rotolare lungo e per assi cartesiani e in miti reali e, al contempo, tracciavo i miei segni d'aria (gesti) in coordinate di punti per vicende reali e virtuali di e per altri, di quanti avessero avuto o voluto possibilità di riconoscersi in gruppi storici, in un nuovo gruppo.

Il mio di riferimento, la partenza, era il Gruppo '63. Pertanto Scorrevo così, da temerario teatrante, su binari per treni caleidoscopici. Rasoiavo capello su capello e da tagliare per lungo ed in lungo e in largo e per dire che, a Brescia, in quel ch'è stato l'inizio di un decennio, con Rossana Apicella, semiologa, si dovevano necessariamente tracciare e raccogliere i brandelli di una poesia per la nuova teoria detta Singlottica.

S'era all'"Annibale Calini", lei, l'Apicella, come docente di lettere classiche, io come ancor giovane e fresco fresco docente appena approdato alla vita da insegnante.

Credevo anche allora nello "scarto dalla norma", quindi, mi convinsi di poter resuscitare una Poesia Visiva ormai consunta dagli anni '70 e non lo fu solo per l'esigenza di un elogio bensì per racimolare identità ormai senza passaporto e ch'era il passato di uno ieri e ch'era per il già da ieri e ch'era la "vacuità del presente" o il "vacuo qualunquismo dell'identico di un futuro per l'oggi.

Anche in quel frammento di memoria futuribile, di cui, nell'istante cartesiano, si parlò per l'oggi e per un domani e ne sentii ancora una volta quello stato di perenne strana fluttuazione nell'assente di un diacronico.

Non lo fu allora né sarò indotto oggi a rincorrere come segno percorso da fratture già imposte in un percorso segnato. Il mio moto continua ad essere in coordinata, apparentemente casuale, lo sarà per non essere costretto solo ed esclusivamente dal mio stesso illogico andare.

Le leggi, se mai ne sono esistite, per quel moto, diventarono ieri e sono il mio oggi con il fluttuare nella necessità dello spazio di suoni, immagini, gesti e parole.

Essere l'acqua che passa, dettata da regole fisiche e che si insinua in altrettante vie con il suo passare e lasciare, diventa il linguaggio dell'eterno (es)perimento.

Sarà come chiedersi dov'è e dove potrà esservi l'Errore.

Il dove perseguire l'Errore sarà il Punto.

Quel che ieri mi lasciò riflettere in un istante di fulmine nel sereno, ne specificherà il suo senso oggi, con l'opportunità di elogiare una memoria e al contempo scacciarla per Errore.

Oggi lo ridiventa, è la mia memoria affiorante con: «*Senta, secondo lei, se le verrà rivolta la seguente domanda* – cos'e una stazione ferroviaria? –, *cosa risponderà? Dirà che è il luogo dove arrivano i treni o il luogo dove è l'uomo che si reca a prendere il treno? Secondo lei, in questa domanda, dov'è l'errore?*».

La perplessità in una poesia non è mai d'obbligo, non lo sarà mai, ma diverrà per la domanda in sé, nel dettare ad altri la sensibilità posseduta.

(Pretendere da Uomo di essere Uomo o accontentarsi di un Luogo.)

Orbene, la vacuità del presente è non riuscire a comprendere *"dov'è l'errore"*, ma la "vacuità del presente è anche riuscire a non perseverare nell'errore".

Sbuffo così coi miei fili freddi e distesi e ordinati da parallele e per binari semantici e ascolterò il già «*Fiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiii*» (marinettiano) di quel treno.

Sbuffava trottava
Sbuffava
Trottava sbuffava
Fischiava
Sbuffava fischiava

Trottava sbuffava
Fischiava
Sbuffava trottava
Fischiava

Ricreo un suono, un linguaggio-approccio e lo supporto con quanto sono venuto a conoscenza e non potrò non evidenziarne il suo diverso e forse vero utilizzo. Uso la forza, uno sprazzo d'energia e viaggio.

Libero una verità silenziosa e roboante, opprimente e spiegabile con parole.

E allora la rappresentazione visiva diventa gioco di grigio su grigio, di colore su colore e per esprimere la Poesia di Parole e per l'organizzazione e per pagine di finite e infinite configurazioni.

Sono i miei limiti metaforici ed allegorici dalle potenzialità

di *Limite di parola ma non alla parola*.

Nello "scarto" investo un ruolo significativo e non marginale con la solitudine del mio segno; l'universale è possente se visto nella sobria capacità di alludere ad altro. (*Rappresentazione di mente o se preferite Allegoria impressa e Storia di se Stessa attraverso lo svolgersi di Una lettura-scrittura*).

Così come una vicenda vissuta e in un percorso a ritroso dall'alto verso il basso, dal basso verso l'alto, da destra a sinistra e viceversa, seguendo l'interpretazione data dalla retta singlottica, dal Punto.

Forse sarà col sostare e con il muoversi tra la logica della propria esistenza così come auto costruitasi.

L'energia segreta s'è Disegnata con i colori dei suoi infiniti perché.

L'*Allegoria s'è impressa* ed è sprazzo d'energia alla ricerca d'*Una verità Silenziosa e Roboante*, è progetto infinito di I(dea).

Il contenuto è estratto dal libero contenitore voluto sempre e comunque diverso, assecondante.

Questa la Ragione e il richiamo al mio leggere-scrivere, oggi.

Questa la ragione mossa dall'allora statica Poesia Visiva degli anni post-ottanta e Ra-

gione, rimasta *"nascosta"* dalla domanda: «*Ma esiste un'anima rivoluzionaria nell'avanguardia*»? (lo diceva a squarciagola Rossana Apicella).

La Singlossia ha maggiore certezza se il lettore attento saprà calarla nel suo giusto contesto diacronico (Parmenide).

Quanto in esso v'è rimasto scritto è il risultato del mio trentennio di poesia, dalla scomparsa di Rossana Apicella (14/5/1985), ma non di quello ormai accartocciatosi su se stesso, intento a dar luogo-spazio alle comode poltrone della pratica e critica contemporanea sulla scrittura visiva.

Altri fenomeni culturali hanno preso il sopravvento e di quell'*anima rivoluzionaria vera e non*, che s'era destata sull'onda di quella domanda, non si trova accondiscendenza.

L'allarme: attenzione alle eufemistiche *testimonianze* è pura sopravvivenza!

Da decennio in decennio, dal primo e non ultimo dei torpori, occorre liberare un nuovo tentativo e dar corpo a quanto lasciato sospeso ma non del tutto dimenticato. In una cultura ancora monoglossica sarà un andirivieni d'approdi verbali alla Singlossia.

** Se scrivo Albero, il risultato visivo è Albero, ma non ti dico di che tipo, e potrai immaginarlo a tuo piacimento;*

** Se scrivo Abete, il risultato è Albero, ma non ti indicherò la sua altezza, potrai assumerla a caso;*

** Se scrivo Ramo, il risultato visivo può essere Albero, ma non necessariamente tu ne dovrai indicare un vegetale.*

" ... quel ramo del lago di Como..."

** Se scrivo Omar, il risultato sicuramente non potrà mai essere un Albero, ma, se lo leggerai al rovescio, sicuramente sarà Ramo e, per la ragione del punto tre, non sarà questo a farti restituire l'immagine di un Albero.*

Nell'improbabile Luogo delle parole vi è *"quell'infinitamente probabile"*, vi è la logica soluzione dell'infinita bontà manifestata dall'entità voluta per separare il chiaro dallo scuro, la luce dalle tenebre, il visibile dall'invisibile attraverso il suo spettro ch'è il diacronico.

L'oscurata luce verrà sostituita dalla visione leonardesca: «Guarda *la luce e ammira la sua bellezza. Quello che hai appena visto non c'è più e quello che vedrai non c'è ancora*».

Tutto ciò è per Scuotere le coscienze verso la diffusione di una cultura di "conoscenza" senza sudditanza da contrapporre alla odierna cultura globalizzata e indifferente?!

Difficile rispondere sia per essere nuova domanda o asserzione o per dare priorità al solo motivo che c'è stato il passato, la memoria che subordina.

Sfuggire al Fato di un passato non è l'uguale allo sfuggire dal Fato di un futuro. In uno spazio cartesiano è il Punto con la sua origine di coordinata zero in un A=(x,y,z) a dettare il diacronico.

Non resta che stabilire dove collocarlo in un infinito relativo di cultura detta globalizzata.

Meglio chiamarla "banalizzata".

Non resta che continuare ad essere (ES)perimento. (presunzione senile)

Mi scuso se mi intrattengo sulla soglia di una pura e propria "meraviglia", è per andare oltre l'immaginabile, è per attraversarlo.

A scrivere c'è il cambio di luogo, c'è il nuovo che attende con il diversale.

Le ragioni di un "ehi!", diventano l'"Ès", si trasformano nella certezza del più che meravigliato.

Diventano i perché che travalicano il "Palesemente non evidente".

Non sono io l'ossimoro che tutto può, neanche l'impossibile e non costringo ad essere "Ès", lo si raggiunge solo con il sorprendente.

La meraviglia credo trasformi.

Pertanto, mi son dettato un chiaro Egoestetico con lo "Scrivere". Con lo scrivere ho viaggiato o sto per essere intrappolato nelle coordinate o perire all'interno di un ulteriore verosimile che è l'Errore.

Il vero è la Storia dell'Arte ed è la traversata. Gli Artisti che ho amato? Perché parlarne, la Storia che si è dimenticata o si è voluto palesemente scacciare dalla memoria è il perché del non citare. Ho altre esperienze di cui parlare, parlare di scrittura e di Arte e ne siamo circondati e abbeverati da sempre ed è riduttivo parlarne, affiora da sé.

Perché parlare di un Movimento, di un'Arte se ne sei già coinvolto. È solo a se stessi il compito di tracciare il grafico delle proprie immagini e di una storia.

In questo via vai, continuo nel flusso delle mie parole, poi, giungerà l'attesa... poi si scriverà e non si "spiegherà".

Perché spiegare?

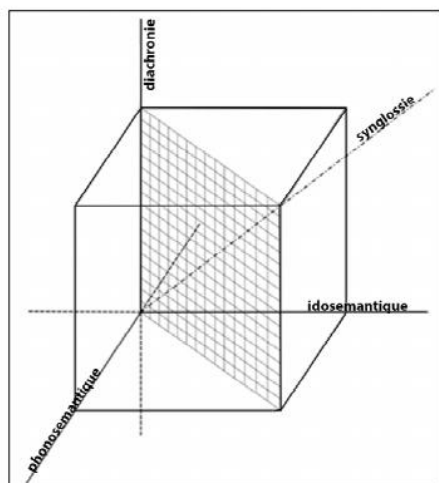
Quell'«És» parla di uno svolgimento del quale nemmeno io ne sono più avvezzo. Acconsento la creduta genuinità che l'accompagna e sia, è dovuto per l'altrettanto scrivere.

L'«Ès» è Il Wow che esordisce e ti placa.

É anche l'ultimo tentativo per una bozza in cui vuoi trova-

re la “quadratura del cerchio”.

Come in ogni geometria ci sono altre geometrie che reggono la precedente. É il frattale che si rigenera.

In quanto a logica e casualità e rivoluzione. Deve esserci anche il mistero del bello che non ho mai avuto la sorte di conoscere sino in fondo e che al contempo sai di trovarsi da qualche parte, sai che non è nascosto, sai che sei tu a non vederlo.

Da qui l’addentrarsi nel “Diversale-Uguale-Universale” dove i punti e le virgole si spostano continuamente, senza sosta. L’apparente è il vero, ciò che tarda a svelarsi.

«WOW!» è la parola?

Potrebbe essere questa il pensiero individuale dell’aforisma diversale.

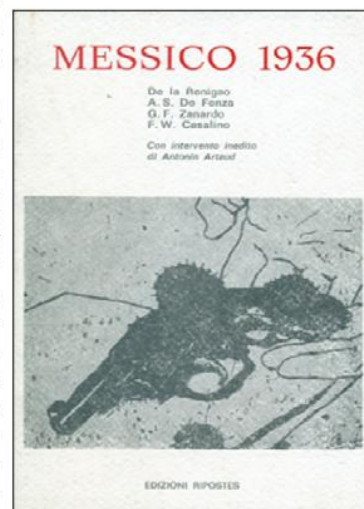
PASQUALE DELLA RAGIONE
Il tempo che assale e memoria di ricordo

Bisogna subito chiarire che non ci può essere elogio della memoria senza l’elogio anche del tempo e per i poeti è cuore pulsante e albero motore della memoria.

Anni fa di ritorno dal lago di Garda a Treviso con alcuni amici dediti al vagabondaggio perpetuo attraversammo le valli del Pasubio e fummo attratti da un’area preceduta dall’indicazione “Ossario”. Un fulmine di dolore ci annientò entrando nel “Sagrario”, di tutte quelle vite giovani che avevano lasciato le suddette ossa. Sono di questi mesi le commemorazioni del centenario della Grande Guerra. Tempo dopo rileggendo il volume di Andrea Zanzotto *Il Galateo in Bosco* notevole e gradita fu la sorpresa di trovarvi la sezione degli ossari con la riproduzione della relativa mappa della linea degli ossari lì nel Veneto. Si imprime e si riporta:

con passi liturgici, con andirivieni liturgici
imposti dalle vostre
tipografie note soltanto a Comandi Supremi,
guidateci ai santi ossari
dove in cassettini minuscoli
han ricetto le schegge dei giovinetti fatti fuori

Tale è la pietra d’angolo da non scartare, approfondire quella che è stata una costante nella poesia di Zanzotto, con linguaggio *proprio* in perenne evoluzione attraversare in verticale il proprio *Dietro il paesaggio*.

Riguardo al punto 3 c’erano una volta come nelle migliori favole 4 giovani poeti più che trentenni che misero su un volume dando campo libero alle mater-ego sotto l’ala protettiva di Antonin Artaud (addirittura!), e per rendere chiara la valenza dell’operazione riporto la nota dell’editore Alessandro Tesauro e riproduzione della copertina del citato volume *Messico 1936* (Edizioni Ripostes, 1989): «Ho ricevuto il permesso di pubblicare questi versi di *De la Renigao*, *A. S. De Fenza*, *G. F. Zanardo* e *F. W. Casalino*, i *Frammenti da un diario* e l’inedito del poeta Antonin Artaud, da un mio vecchio amico portoghese, Ricardo Reis (da non confondere con l’eteronimo di Fernando Pessoa). Amo trascorrere le mie vacanze nella città di Lisbona. Quest’anno, ospite nella sua casa, da cui si può godere lo spettacolo immenso dell’oceano, parlando della guerra civile spagnola, ha voluto dirmi di questi quattro compagni e poeti di lotta, i quali operavano all’epoca tra l’America Latina e la Spagna. Mi ha mostrato i loro versi e la poesia scritta di pugno da Antonin Artaud che li accompagnava, datati Messico 1936. Quel giorno, mi ha raccontato, che dopo aver atteso il suo compagno allo sbarco, con mosse infinitamente

caute riuscì a ricevere da questi i preziosi documenti destinati alla "cellula" madrilena. Poco dopo, ha aggiunto, con voce rotta dalla commozione, che dovette assistere, senza poter intervenire, alla cattura dell'amico da parte di agenti falangisti. Da allora, non ebbe più notizia, né del compagno arresta, né degli altri tre rimasti a Città del Messico.

Di queste esistenze così forti, così coraggiose, degne di memoria storica, oggi, dopo tanto, finalmente ne percorriamo i segni reali».

Concludo con il seguente testo nato ripercorrendo la memoria di quei giorni:

con solo una striscia
di selciato la somma dei sonni
tesse ritratti di confine

stando tutti sotto la nube

che con lo sgocciolo li imbratta
innanzi al porto del caos
pronti all'altrove di ruggine

per come mutano le sembianza
quando sembra che forse è sera

e si confondono le ceneri
danzare di calabroni
nei pressi del nido

con rabbia di gabbia nello sguardo
inseriti in dettaglio limite annerito

Those were the days, era il titolo di una canzone che aveva spopolato anni addietro con lo zampino di M. Macca dei Beatles – cin cin.

CARMEN DE STASIO

***Rivoluzionaria gioia:* "conoscenza" senza sudditanza *contro l'indifferenza di una* cultura globalizzata**

Mi si chiede di pensare a tracce provenienti da un mondo come lo si conosce nel trascorso, che inerisca la dispersività e ricompatti la natura potenziativa della cultura in un presente compresso da un futuro *impedito*.

Rilevo l'assenza di una porzione costitutiva la realtà vivente. *L'entusiasmo:* compresenza di gioia attiva nell'agire di saggezza anti-fissativo, l'entusiasmo non emigra mai fuori da sé. È una forma di zeitgeist che solo si disperde nel momento in cui ad appropriarsene è lo stato di protagonismo. «Prendevamo seriamente la risata; la risata era l'unica garanzia di serietà che ci permettesse, nel viaggio alla scoperta di noi stessi, di praticare l'anti-arte» [1].

Un anno – 1916. L'enigma della Grande Guerra e un luogo – Cabaret Voltaire, a Ginevra. Là dada ha inizio. Dada-pensiero o dada-movimento.

La fugacità e la dispersione attuale richiedono un impegno a ricercare, tra i documenti della memoria un movimento, un pensiero che possa «*scuotere le coscienze verso la diffusione di una cultura di "conoscenza" senza sudditanza da contrapporre alla odierna cultura globalizzata e indifferente*» (G. Moio). Entusiasmo e saggezza mi pressano a riflettere sui caratteri vaganti del *dada* in un particolare periodo del nostro tempo, inclinato simultaneamente nella spessa coltre del potere e in un avanzamento culturale e tecnologico straordinari. Ogni condizione guidata con volontà o disvolontà dall'individuo-collettività ha una radicalizzazione collaudata di modi implementabili con l'essere, le sue modulazioni, le sue velocità, gli stili di energia, dei quali si nutre senza vanificarle in un circuito di possesso isolazionista, che impedisce tanto il vivere che le assunzioni efficaci del conoscere. In breve, *impedisce* il futuro *pacificando il pensiero*. «La Svizzera è neutra, essa non ha nemici e compie opere filantropiche e di carità ammirevoli. Essa può e deve compierne una nuova, più importante delle altre; tentare di far cessare le ostilità e lanciare un appello di pace e di concordia» [2].

Traendo occasione dall'evoluzione tecnologico-conoscitiva che, come mai prima d'allora, accelera in condivisione (di cui si ha contezza, ma talora con risultati dissuasivi), il mondo e la realtà divengono territorio fertile senza alcun bisogno per l'artista-individuo di espatriare, poiché l'altrove è nell'adesso, nell'intraprendenza della creatività di ciascuno. Un *work in progress* che conferisce al tempo un'autonoma scansione delle distanze. Nel contrario è l'ammutinamento dell'essere.

Nell'agire al di fuori di qualsiasi detrimento che giustifichi la finalità (di conquista, affascinazione, imitazione) la *parola*

dada (realtà creativa nella complessità eterogenea delle manifestazioni) evolve in un insieme che predilige le fluenze anticorrosive della diacronia ed *esiste* in una *dialettica della molteplicità* spontanea del gesto esclusivo del (saper) conoscere. Di fatto, i presenti variabili nelle performance (nuclei complessi e irripetibili di tutte le possibilità dell'arte agente) non falsificano la coscienza dell'essere decretando la definitività del tutto precedente o diverso da sé. Anzi: nella complessità giammai artificiale dell'esistere, dada vive in un tempo *culturale* avulso da qualsiasi scissione. «In quanto espressione dell'individualità, dada accettava perfettamente, e addirittura preconizzava, l'impiego delle diverse discipline plastiche o poetiche» [3].

Dada è dunque canto corale, in cui ciascun artista *gioca* con la *sua* voce, la *sua* attitudine, le *sue* intuizioni valorizzate nell'happening - formulazione dinamica in un fatto labirintico che mai cede all'esaurimento; che esiste nella sua imprevedibilità e prolunga da una soggettività determinante e discriminante l'attuazione di una co-gestione antisistematica, che mette in scena una *letteratura* intesa nella sua specificità etimologica, ovvero, potenzialità in continua evoluzione. In svolgimento simultaneo, la *letteratura cinetica* (*Le pensée se fait dans la bouche* afferma Tzara nel Manifesto dada) concorre al rifiuto di saperi consunti mediante lo spostamento senza la prevalenza di atti primari e/o secondari, la dominanza dei soggetti protagonisti rispetto alle comparse, la scenografia rispetto alla coreografia, eccetera: un potere-in-potenza originale per sé e funzionale per il tutto. «Dada ha tentato non tanto di distruggere l'arte e la letteratura, quanto l'idea che se ne aveva» [4].

A sollevare sorprendente deviazione rispetto al confuso convenzionale è una situazione creativa che dal dada riprende la struttura *calligrammica*, ovvero una complessità simultanea, in cui nessun elemento è comparsa o complementare rispetto ad altri, in nome di una coesistenza di *natura* (ivi comprese le invenzioni dell'individuo) e *arte* (espressione della creatività individuale). Questo conferisce un respiro largo rispetto all'ipocrisia recitativa nella reinvenzione reiterata del paradossale esistere falcidiato costantemente da minacce esterne e in riverbero all'interno e alle quali dada risponde con un inatteso *rivoluzionario garbo*.

Nelle micro-realtà dada l'assenza di dominanze alleggerisce la struttura percettiva e appercettiva, genera e orienta aperture, con una visione che è sì d'immediatezza, ma che non ha nulla di alchemico; legata alla realtà vissuta, si dirama simultaneamente in un'interdisciplinarietà combinatoria: apertamente sogno, al contempo appartiene alla realtà e nella realtà si fabbrica continuamente, perviene allo scoprimento e alla ricompattazione dei frammenti, sì che anche la frammentarietà diviene intuitiva occasione. In tal senso, l'eccentricità e la decentralizzazione dell'arte e della poesia dispongono d'attenzioni e metodi che evolvono, transitano per generare attese di azione variabile. Ecco il motivo per il quale, sia per la poesia (arte creativo-intuitiva), che per l'arte (arte manuale-creativo-intuitiva) intendo sovente l'installazione: opera che *resta* e che al contempo *varia* in relazione ai punti di vista, essi stessi variabili per dislocazione spaziale, temporale, emozional-culturale, ambientale, eccetera, sì che anche il ricordo ne viene trasformato.

Personalmente, ritengo che la vivacità eterogenea del Novecento sia in vario modo la risultante della traccia ergonomica del dada nell'arte e nell'arte di creare cultura; nell'abilità granitica di mantenere l'intellettualità pragmatica con una sospensione orientativo-creativa e, pertanto, (auto)esortativa senza essere autocentrica. Per questo è mia opinione che il dada non abbia mai lasciato lo spazio vivente, perché dada *è* spazio vivente, dove il sostenibile è nell'improvvisazione in grado di miscelare forme e tensioni che appartengono al luogo e al momento (*La performance è realtà* – asserisce l'artista Marina Abramovic). Soprattutto, senza evoluzioni antropomorfiche, sì che gli oggetti, come il movimento medesimo, risultano esseri viventi perché esistono. In questo consiste tanta parte dell'*invenzione dell'inutile*, nel segno del quale *i dada scoprono una nuova forma di lirica e di emozione* [5].

Stando a taluni parametri del libero arbitrio montessoriano, esistono un tempo e una mentalità. Allo stesso modo esiste una mentalità per ciascun tempo, che sia esterno, interno, con diversità di velocità e di approccio. L'individuo si riappropria della sua singolarità validamente e nella collettività. Riuscire a ricompattare il tempo-ore-segno-misurazione su un orologio che domina il panorama umano dal centro di una piazza e ne inquadra la velocità (inizio e fine) e il tempo dinamico-inventivo-inventato è arduo, ma dev'essere funzione primaria e non già mera finalità. Propedeutica senza necessariamente conoscere che lo sia, altrimenti l'azione sarebbe volta a un mascherato *meccanicismo*. Altro non è che la serietà d'intenti della collettività fanciullesca impegnata nel gioco e che per giocare bene stabilisce i tempi, il luogo, i

ruoli. Con la medesima serietà dada agisce sul *suo* palcoscenico variabile, sul quale, così come il poeta lascia libere le parole, l'artista lascia che la sua arte sia nell'esecuzione e ancor prima nell'intuizione, nella quale confluiscano i ritmi di una memoria totale, che nella performance revisionano e rinnovano l'impatto in una maniera che legittimamente chiamerei *automatica* e plesobiotica, cioè capace di redigere una sorta di congegno che rende verbo, cioè agire complesso continuo, a farsi ambiente, eludendo l'ansia dell'errore (proprio e/o altrui) che staticizza la partecipazione di corpo e sensi in una *situazione dialettica* in cui si rivela l'attitudine alla vita, piuttosto che all'oscurità.

Nous sommes à jamais
perdus dans le désert
de l'eternèbre [6]

Non è tempo di convalescenza dopo l'euforia: urge correre ai ripari (come piace dire), ma non si corre mai o, forse, il che è peggiorativo di una passività incombente, da quel riparo non si vuol uscire per evitare di essere sconfitti e, a un tempo, evitare di cercare nella *quantità del vivere* la strategia idonea per essere e nell'essere l'esistere e il vivere. Epperò «*ciascun uomo uccide ciò che ama*» [7]. Il terrore angoscia e l'angoscia deprime la prestazione fino a renderla improduttiva. Il pensiero smette di vagare e l'azione trasuda staticità di ruolo nella piazza artificiale della competizione. Invero, la parola è il ritmo della frase e sostanza dell'orientamento. In quanto traccia, essa non già si distingue per funzione terapeutica, apotropaica, taumaturgica; in grado di diventare linguaggio di un approfondimento che non si sottomette, essa è incontro e fusione di equazional-costruttive emozioni e logica, o logicizzazioni transitanti delle emozioni. Pure orientamento, riunisce coagenti e coazioni; veicola fasi potenzianti della memoria suscettibili anch'esse di variazione. Oltretutto, la parola gestisce la vitalità della memoria, sicché nel *particolare* presente *quella* memoria diviene sapida, concreta, difendibile e *parlante*. Confluente in una cinetica modale, transiterà in territorio parabolico nel momento in cui in essa si concentri, senza l'assillo della fusione, tanto il desiderio (attitudine, ambiente, individualità, condizioni, eccetera) che le fasi di necessità (rispondenza emozional-intellettiva). Perciò detto, l'assenza (gli spazi vuoti nell'arte-parola) perderà il frastuono di una perdita, di una sconfitta, e sarà riferimento per sequenze individualmente logiche che, in-presenza, generano la gioia dell'esserci attraverso il movimento. Un *rhythmus* [8] nel quale la *parola* dada rimarca autenticità in un ambiente dove l'incognita, l'enigma dell'esistente dà *forma* alla propria immaginazione.

Per questo intendo che la parola sia *fabbro di linguaggio*: madre-figlia prolifica, moderatore di opposizioni e contraddizioni senza tuttavia arrivare a spiegare (la parola che chiarisce costringe a un'esclusiva e isolata immagine), è asistema poliformico e polistrutturale; penetra un lessico che parte dalle cose e usa il lessico specifico e *flâneur* delle cose. «Dada fu, nella storia della letteratura, un'esplosione fugace ma potente, e destinata ad avere ripercussioni a lungo. (…) Dalla violenza sacrilega di dada nacque lo spazio per un nuovo eroismo intellettuale, (…) Perché dada, scuola letteraria, fu soprattutto un movimento morale» [9].

È attraverso il fatto che l'originalità si fa risalire dunque all'individualità artistica senza prevalenze di bellezza universale, giacché (sono parole di Duchamp) *tutto è destinato a breve vita* (Ejzenštejn parla di *necessaria trasformazione del linguaggio e della cultura* corrispondenti alla *trasformazione della società* [10]).

CONCLUSIONI

Nell'oggi la stessa fluidità artistica gode di una funzione odeporica: disincastra l'opera dall'illusoria cornice e la dilata nel luogo, sicché sia l'opera stessa che il luogo, pur mantenendo il proprio modello, si investono di un'innovativa configurazione proponibile anche da prospettive inverse, concedendosi a illimitato processo di frantumazione, decostruzione, integrazione, potenziamento. Cancellazione. Ciò sostiene il valore dell'arte-poesia nella quadrilogia del (ri)cercare, esplorare, trasgredire, progredire - situazioni mutevoli intercambiabili che si animano consapevolmente (*cum sapientia et voluntate*) senza subordinazioni, consentendo un'apertura di coscienza individuale *in un tempo in cui la rivoluzione si costruisce giorno per giorno* [11].

Si potrebbe affermare con certezza che nulla sia andato perduto dal dada in poi. Purtroppo, il segno della dominanza *attribuisce* all'oggetto un valore misurabile funzionalmente all'individuo e non già per il proprio. È questo uno degli sconvolgimenti promossi dal dada: tutto ciò che è vivente ha diritto di rispetto e riconoscimento, sicché la memoria assume il carattere di luogo di fabbricazione perenne di una

trasgressività corale in un *poème simultané*. Apre a una matematica culturale che dà vita all'*irripetibilità* dell'esistere ad encausto; scuote le deviazioni intrappolate in un groviglio o mosaico dissuasivo e concluso di partenze e conseguenze apprese e rapprese, lasciato a ridursi a blocco materico che rimpicciolisce la struttura mentale e ne contamina finanche le ponderosità.

Inoltre – ed è un motivo che rigenera il valore del dada per tutto il tempo cultural-artistico successivo fino all'oggi – l'interesse s'intensifica nel presente, giacché la porta verso il futuro appare aperta e aperta dovrebbe essere la mente alla velocità di idee che nel presente si frangono a realizzarsi concretamente. Il mondo culturale invece si restringe e, senza passare all'attacco diretto, piega sulla creatività e nel non-luogo osa crederci. Configurando una storia da raccontare, emerge il gioco della corporeità a raccogliere quanta più realtà intorno e rendere lo spazio circadiano sempre più *avvicinabile*. In tal senso la *brevità* s'eleva a modalità che dissipa la prolissità magnetica e inebriante e risponde in diametricità con un linguaggio realizzato per verbi-azioni incompleti, che sull'incompletezza scoprono la valorialità del parto artistico [«(...) *cinque minuti prima nessuno di noi avesse la minima idea di cosa stesse avvenendo*» [12]].

Per questo ritengo dada – che vive ufficialmente una manciata di anni (chiude *senza tristezza* nel 1922) – accoglienza e inclusione di frammenti che in itinere costruiscono una propria logica per discostarsene subito dopo ne recuperano di nuove da una sola cellula refrattaria alla sparizione – costruzione continua di una realtà che inverte se stessa a valorizzare la vita attraverso l'azione antitetica dell'arte, ivi compresi i cosiddetti strumenti tecnologici (foto-cinematografia) – elevati a *eventi* rivoluzionari di un'arte che è ad un tempo accumulativa e sottrattiva; *danza equazionale* di *un'avventura collettiva*; luogo di musica e poesia in una combinazione che sa accogliere e deformare, disincastrare dalle convenzioni quel che è creato dall'individuo e che la storia rammenta senza cancellare, in alternativa alla «*presunzione da mancanza di tempo che fa contenti gli uomini d'oggi*» [13].

Il bilanciamento ricercato conferisce quell'unità che nella scrittura dada consente l'incrocio-incontro dei sensi in una struttura che è anti-leggibile secondo i codici assunti e che si libera portando il linguaggio a un ritrovato schema privo di interruzioni tra la parola e la sua sonorità. Non solo si poggia sull'inversione sintattica, ma fugge le schematizzazioni perifrastiche. S'investe di una *prassi situazionale* che ridistribuisce la mutevolezza degli elementi compositivi di traccia sonora disposti senza complementarietà reciproche per genere, regno, valore lessicale o sintattico: scatenando la sequenza dei linguaggi assunti, ne disorganizza a proprio modo l'individualità, per poi variare nuovamente l'articolazione, prendendo a modello la *spontaneità* che è la caratteristica stilistica *del mondo* (L. MacNeice).

Nell'irreversibilità quale condizione per dar vita a un movimento perenne, il dada scavalca la trincea e le separazioni fisiche, psichiche, percettive, con linguaggi-*impronta* di una realtà misurata da uno spettroscopio spontaneo in cui vive forse lo straniamento nei confronti della guerra in avvenimento. Guerra-lacerazione. Guerra-avvilimento. Guerra-mattatoio nel tempo della modernità: un'infinita trincea. Una labirinticità che è più assurda della risposta complessa e ai tanti volutamente incompresa del dada («*L'abito della grande famiglia / fa paura all'uomo troppo piccolo / per indossarlo*» [14]). Ed è anche oggi uno sforzo immane tentare, come i dada hanno compiuto con onestà intellettuale, di consegnare nell'atto manifestativo l'intera vicenda dell'esclusività del singolo e apprezzare la genuinità dell'essere senza intrappolarlo in archetipi con i quali imbellettare o semplicemente ornare l'azione come riflesso dei propri pensieri.

Come già ampiamente evidenziato, una delle caratteristiche morfologiche del dada è l'intraprendenza, ivi compresa l'intraprendenza del tempo coinvolto nel luogo attuativo che pure è vivente e che, pertanto, non può essere immobilizzato. In tal senso rientra altresì la parola che smette di essere metodicamente indirizzata. Il dada non discute nulla e a nulla tende. La *sua vicenda si svolge* e in questo è l'estetica che esso pone in essere: il sol fatto di avere l'occasione del vivere è bellezza. La bellezza esiste ed è intorno; vive costantemente la sua svolta dinamica totale-evolutiva per evitare di essere conclusiva simbolico-rappresentativa. La bellezza è dunque una forza mobile che si manifesta e si ri-fabbrica *dal vivo*. Il non perder tempo delimita le svenevolezze che calibrano lo svuotamento del vivere del suo valore reale e vibra attraverso una densità totalmente chiastica, complessiva e disinvolta, che trova il suo equilibrio proprio nella compensazione di materiali talora stranianti e di chiasmo, nel quale simultaneo è il prolungamento della volontà creativa in un mondo visto *sempre* da tutt'altra parte (i rayogrammi di Man Ray, le opere fantastico-reali di Duchamp; la fotografia mobile e le storie

fantastico-disgreganti di Richter, ad esempio). «La materia pesante ritarda il progresso dell'immaginazione» [15].

Vale, dunque, lo slancio esistenziale come cura alla considerazione dell'esistere?

Come non parlare, anziché di stravaganza, di vero e proprio *estro vagante*?

Un estro libero da stringente omogeneità, antiaporico, che nell'aggregare giustapposizioni e contraddizioni trova l'essere della sua vitalità.

---

[1] H. Richter, *Dada art and Anti-art* (1964), Thames & Hudson, 1997, p. 65.

[2] J. Monod *La Svizzera,* in «La Scena Illustrata», n. XVII, Pollazzi, 1 settembre 1915, p. 16.

[3] T. Tzara, *Introduzione* a *L'avventura dada*, a cura di Georges Hugnet, Mondadori (1957), 1972, p.7.

[4] Ibidem, p.7.

[5] Cfr. H. Richter, *Dada art and Anti-art*, H. Richter, Thames&Hudson, 1965, 1997, pp. 96-97.

[6] R. Desnos, *l'étoile de mer*, 1928.

[7] O. Wilde, *The ballad of the Reading Gaol*, 1896.

[8] Cfr. H. Richter (regia di), *Rhythmus*, 1921.

[9] T. Tzara, *Con totale abnegazione* (1982), Lit, 2013, pp. 19-20.

[10] Cfr. F. Di Giammatteo, *Dizionario del cinema*, Newton Compton, 1995, p. 36.

[11] Cfr. M. Perniola, *I situazionisti* (citazione di R. Vaneigem) (1998), Catelvecchi Ed., 2005, p. 82.

[12] H. Richter, *Dada art and Anti-art* (1964), op. cit., p. 23.

[13] Ibidem, p. 15.

[14] P. Éluard, *Semplici osservazioni*, in «Proverbe» (1929).

[15] H. Bloom, *Modern Painters*, in «The Literary Criticism of John Ruskin», Norton Library, 1965, p. 54.

GIOVANNI FONTANA

Elogio della memoria

Ecco. La memoria. Ecco. I suoi scherzi. «Quando vi entro, basta che lo chieda quello che voglio trarne: alcune impressioni emergono tosto, altre bisogna ricercarle più a lungo come se si dovessero cavar fuori da ripostigli più segreti, altre si affollano tutte quante insieme mentre si cerca o si vuole cosa diversa, e balzano in mezzo, come per dire: ««"Siam forse noi?". Con un atto di volontà le allontano dalla visione del ricordo, finché si snebbi quello che io voglio e venga fuori chiaro dal fondo. E altre ancora si snodano con facilità e con ordine perfetto secondo il richiamo; le prime cedono il posto alle seconde, e, quando si ritirano, tornano nel loro nascondiglio, pronte a riapparire ad un cenno della mia volontà». Luogo di immagini e di interconnessioni. Luogo di nomi e di idee. Luogo di ritmi. Luogo di scansioni. Di cadenze rade o serrate. Di flash subliminali. È Agostino di Ippona che descrive gli eventi e le sequenze che affollano i "vasti quartieri della memoria" quasi suggerendo oggi all'occhio poietico un progetto videografico. Ecco. Allora. La memoria. Ecco. «Io posso starmene all'oscuro, in silenzio, ma solo che lo voglia, richiamo alla memoria i colori, distinguo il bianco dal nero e qualsiasi altro mi talenta: non si sovrappongono suoni a confondere le immagini attinte dagli occhi che ho richiamato alla mia considerazione, quantunque anch'essi, i suoni, siano lì e quasi tenuti da parte e nascosti. Ed anche i suoni posso evocare, se lo voglio, e tosto accorrono; la lingua rimane immobile, silenziosa la gola, ed io canto a mio piacere, e le immagini dei colori, che sono là anch'esse, non interferiscono, non interrompono durante il richiamo dell'altro tesoro che vi penetrò dalle orecchie. Così pure le impressioni penetrate ed ammassate per mezzo degli altri sensi posso rievocare come voglio: distinguo senza bisogno di fiutare il profumo del giglio da quello delle viole, e senza bisogno di gustare o di toccare, solo con il ricordo, preferisco il miele al vino cotto, il liscio al ruvido». Ecco. Così. La memoria. Luogo di ombre e luogo di specchi. Territorio di molteplicità. E di lampi di sintesi unitaria. Di virtuali scintille fotovoltaiche. Di intrecci di segnali. Luogo dove riorganizzare inventari. Dove nominar le cose. E rinominar le cose. Luogo di associazioni. Integrazioni. Rendiconti e riflessioni. Di segreti. Di ascolti. Condivisioni. Dove salvare con un nome un vecchio file. Dove ricostruire e ricostruirsi il passato sono funzioni necessarie del presente poietico. Ecco. Memoria. È luogo di coscienza. Coscienza del tempo. E del suo scorrere. Dove il presente è luogo del passato. Unico possibile luogo in un tempo unico possibile. Luogo della coscienza di sé. Dove il poeta organizza la sua lingua. Il poietès. Lui. Che è figlio di Mnemosine. Che proprio là ricostruisce il suo passato facendone strumento operativo. Che inventa quel passato per offrirlo a futura memoria. Ecco. Allora. Questo rileggere. Questo indagare. Questo movimento di forme tra forme che valgono la

sostanza delle cose. Questo comporre e ricomporre. Questi gesti che rincorrono ombre. E queste illuminazioni plurali che sintetizzano processi di conoscenza. Ecco. Allora. Che la poesia è sapienza. Ecco. Quel poeta. Uomo-memoria. Sostiene gli spessori dell'immaginazione. Ché la memoria è funzione del linguaggio. E il linguaggio è regolato nei "vasti quartieri della memoria". Governato dalla memoria stessa. Dinamica e aggiornata. Efficiente? Sorprendente nelle associazioni? Si spera. Ma c'è coscienza creativa in quel luogo. Sempre. Quando è luogo di immagini dinamicamente interlacciate.

FRANCESCO APRILE

Elogio della memoria. Un laboratorio del conflitto

È necessario un laboratorio del conflitto e in questo situare uno scarto dalla norma. L'eccessiva normalizzazione come conseguenza di dispersione di punti di ancoraggio all'interno del costrutto sociale, quest'ultimo fondato su orizzonti che assopiscono spinte e declinazioni altre, l'elasticità strumentale del tessuto vitale, l'oggettivazione dell'aura dell'intera sfera vitale, l'oggettivazione del desiderio ulteriormente defraudato e violentato e umiliato in una sintesi esplosiva di "trasparenza" totale, il rigetto di una complessità di vita la quale esula dalle determinazioni quotidiane della contemporaneità, sono tutti elementi che concorrono allo stallo, all'appiattimento di un linguaggio ripiegato sull'abbassamento spicciolo di ogni sua possibilità, in fuga dalla rete di complessità che struttura la condizione umana nel mondo. Il carattere astratto della normatività sociale, prodottosi dalla dimensione progressiva di stampo capitalista in virtù della preminenza della "proprietà" sulla collettività, capace di risolversi nella tutela delle grandi accumulazioni, si avvale di un apparato specifico volto allo spostamento dei conflitti verso i "non conflitti". Nils Christie in *Conflicts as property* (1977) metteva in evidenza la necessità di una più alta produzione di conflitti, i quali andavano, inoltre, resi visibili. In altra istanza, ancora con Christie, ad un più alto tasso di benessere corrisponde una minore quantità di conflitti, i quali, quando presenti, appaiono dislocati dalle parti in causa ad una dimensione astratta che priva i soggetti implicati nella "lotta" della crepa in cui insinuare la conflittualità sociale, perdendo un motore eccezionale per la veicolazione delle "differenze" (Gobetti). L'elasticità dell'ordinario, abbondantemente indagata da Lapassade e dagli altri teorici dell'Analisi istituzionale, comporta un riassorbimento delle istanze "negative" rivoltate in un positivo estremo e trasparente di gaudiosa reazionarietà intransigente. È proprio nell'elasticità estrema la cifra identitaria delle odierne istituzioni totali, camuffate da ordinarie, che hanno forse smesso di capovolgere altre istanze nel loro contrario, devitalizzandole all'origine attraverso l'annegamento in un marasma del tutto-indifferenziato che vigila premiando l'appiattimento e l'asservimento. Questa elasticità strumentale connota l'intransigenza del contemporaneo. È propria delle condizioni di iper-comunicazione la stratificazione eccessiva dei linguaggi che assumono una posizione innocua nel mare magnum di questo sociale narcotizzato. In quest'ottica la condizione poetica, letteraria, artistica, intellettuale, pone l'attore sociale di fronte alla possibilità teorico-pratica di accesso ai concetti di dissenso e devianza attraverso la porta del valore etico come prassi politica che risponde, per quanto possibile, ad un sistema che, nell'evento e nella relazione, determina rapporti sociali, ordinandoli nel discorso per mezzo del discorso – verticale, senza contraddittorio – sfociando nella rideterminazione dei ruoli e sottrazione dei conflitti. In questo clima per il poeta, lo scrittore, l'artista, la perdita di ogni centralità e la conseguente frammentazione, aprono spazi nuovi di inserimento conflittuale, dove il luogo di ogni nuova ricerca non può che essere sulle forme, sui linguaggi, sui supporti, sulla fruizione, sulle commistioni e ad un livello più "basso" e primario sul segno, sulla parola, senza l'obbligo semantizzante tipico di una volontaria imposizione autoritaria di stampo messianico. Da ciò ogni linguaggio artistico, letterario, che rifiuti la complessità della ricerca, e di uno sventramento del segno, e di un violentare la parola, e di un forzare il fortino delle forme "moralmente" istituite dalla quotidianità in cerca d'altro, in favore di un linguaggio abbassato all'estremo dell'evidenza senza alcuna complessità di segno, di concetto, di pratica, si colloca sul piano di una trasparenza pornografica ad uso e consumo, perfettamente inquadrato nel sistema vigente, senza alcuna proiezione che possa definirsi "oltre", e in definitiva si mostra accomodante, certo, sicuro, pacificato con l'ordinarietà godereccia e frivola. Tipico di questa condizione appare quel fenomeno che vede nelle differenze di "linguaggio" le differenze di consapevolezza sociale fra l'Italia e altri paesi. Mentre in Francia le rigidità di educazione e linguaggio preparano il terreno allo sfondamento

degli argini, in Italia proprio l'elasticità insita nella lingua sembra essersi connaturata all'intransigenza elastica delle istituzioni ordinarie, o come detto in precedenza istituzioni totali camuffate da ordinarie, le quali lasciano i margini necessari all'assorbimento e alla propria sopravvivenza. Il "ma voiture" francese è in italiano un letterale "la mia auto" sebbene nel linguaggio quotidiano sia spesso un più generico "la macchina". L'importanza del possessivo, in francese, denota un "possedere" l'oggetto linguaggio – un sottoporlo a torsione al di là dell'essere parlati – ed un conseguente sfondamento dello stesso nelle sue coordinate ordinarie, educative ecc. Condizione che si ripercuote nel proliferare di prese di posizione e coscienza dal basso che abitano il territorio francese, a differenza di quello italiano dove l'elasticità della lingua apre i margini e lascia fuoriuscire ogni istanza altra, per poi farla rientrare subito nei ranghi di un "tutto si può fare" che smonta all'origine ogni esperienza di rivolta linguistica e sociale. Tale elasticità appare come correlativo dell'elasticità dell'ordinario necessaria al mantenimento del tutto-indifferenziato, e in quest'ottica se ne mostra il lato negativo, in quanto divenuto strumentale, ben oltre la necessaria e positiva elasticità insita nell'esistenza. In tutto questo è l'immagine del rivoltoso Camus a tornare con regolarità alla mia mente. Sono l'ironia sprezzante di Sisifo e la sua consapevolezza a sfondare la tragicità dell'esistenza in cui è intrappolato. Ad ogni rotolare giù del masso lo sguardo di Sisifo sfonda il simbolico dell'ordinarietà alla quale è destinato e si fa eroe al di là della condizione rovinosa e assurda: Sisifo possiede il masso. Ed è proprio lo sguardo di Sisifo, nel momento in cui il masso rotola giù, a riaprire la partita destinandola ad una rivalsa dei "corpi" disancorati dall'ordinario che si ripresentano in forma di segno con verace e virulenta possenza. Possedendo il masso, è padrone del suo linguaggio. Ad ogni rotolare giù del masso c'è un'esistenza che rifiuta la totalità di un trasparente ed esistenziale coercitivo, e anziché sul pornografico godereccio dell'ordinario si colloca sul crinale del desiderio e nella forma dello sguardo buca il simbolico. L'elogio della memoria vuole essere, dunque, un laboratorio del conflitto, un luogo della scrittura dei corpi come disancoramento eversivo dal quotidiano. La conflittualità è in quei linguaggi le cui forme, al di là dell'uditorio e della verticalità del senso, interrompono il ritmo calmante e accomodante del senso comune, ordinario, rappresentando uno sfondamento della cornice "formale" preesistente. Il linguaggio ordinario e il senso comune come nostri particolari perturbanti, capaci di abitarci, e verso i quali indirizzare la risposta violenta di una ricerca costante sul segno. Il poeta che cessa il suo lavoro sulla parola è come il pittore che smette di lavorare sul segno pittorico. La responsabilità del lavoro sul segno è tale da dover essere "eccessiva", come ogni "responsabilità", perché questa o è eccessiva oppure non è nel momento in cui diviene relativa, dunque calcolabile (Derrida). Degradare il materiale poetico nella sostanza informazionale del mondo, oltre gli oggetti, le cose, una etnografia dei resti, delle macerie, ampliando le potenzialità delle forme poetiche secondo un "allargamento" di "termini" e campi di indagine, di "sintassi" (Pagliarani), di linguaggio, di prospettive, disattendendo la poesia in favore di altri segni da connotare nell'alveo delle poetiche.

16 maggio 2016

Ugo Piscopo
Elogio della memoria

1) Il mito, insegna Platone, è uno scrigno di intrigante sapienzialità. E il mito ci dice qualcosa di importante e di essenziale sul forte nesso tra memoria e arti (poesia, musica, pittura): esso afferma che le Muse erano figlie di Zeus e di Mnemosine, che significava/significa Memoria.

È la Memoria la matrice della creatività, in quanto si può creare unicamente sapendo da quale bordo si parte, per andare altrove, per procedere *en avant*, nel senso indicato da Rimbaud.

Nella nostra modernità e postmodernità, purtroppo, spesso c'è stata troppa fretta e ansia di andare avanti, sotto il pungolo di una mobilitazione di massa e di un presentismo a occupare dromologicamente (il neologismo lo prendo da Paul Virilio) e rumorosamente centro e periferie, spazi urbani e spazi non urbanizzati, se questi ultimi esistono ancora. E tanti si sono arruolati ebbri dionisiacamente di gioia di esserci all'appuntamento con la leva del proprio tempo e, insieme, con gli anticipi di futuro, a firmare e festeggiare aperture di squarci, di varchi, di novità nuove. Si sono accampati e hanno tumultuato e hanno festeggiato, fra luci, che sembravano dell'alba, che erano invece della vesperalità e delle proiezioni interiori.

Fortunatamente, però, ci sono stati quelli perfettamente

consapevoli che il nuovo non è un prodotto omogeneizzato già bello e pronto e tutto da scodellare. Che esso deve essere cercato attraverso prove e riprove, talora tormentose, come quelle sofferte dal protagonista dell'*Oeuvre* di Zola, in cui forse in filigrana si adombra la figura del fondatore del cubismo, Paul Cézanne, che, dopo la pubblicazione di quel romanzo, ruppe definitivamente l'amicizia con lo scrittore.

Tutti quelli che hanno costruito il nuovo, non lo hanno mai avuto lì e subito a portata di mano. Come nel caso dell'architetto che, intorno al 2700 a. C., in Egitto a Saqqarah, non lontano dall'antica Menfi, incaricato di costruire una tomba fastosa per il faraone, anziché pensare di costruirla ipogeicamente scavando nella roccia o di innalzarla come una mastaba, secondo gli usi precedenti, ebbe la fulminante idea di elevarla sovrapponendo sei mastabe una sull'altra. Ne venne una piramide a terrazzamenti progressivi, sorprendente, ma dalle pareti a scale gigantesche. Intanto, fece venire alla luce del sole una cosa mai vista prima. La quale, a sua volta, fu un referente essenziale, sia per la riproposizione del modello, sia per la modifica, sino ad arrivare alla piramide a pareti lisce, il cui capolavoro è la Piramide di Cheope ad Al-Gizah, nei pressi del Cairo.

Uno splendido insegnamento, in materia di rapporti fra memoria e processi di modernizzazione, è nelle parole di Thomas Stearns Eliot, uno degli autori contemporanei più significativi, che intanto acquista, attraverso gli studi, grande familiarità con i tragici Greci, con Seneca, con Dante e i nostri stilnovisti, con Shakespeare, con i poeti elisabettiani, con Baudelaire. Circa l'interrelazione dialogica e formativa con ciò che è stato, egli scrive: «No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists» (*Essays*).

Qui ci si potrebbe fermare per una sosta (a pensare, naturalmente). Ma incalza un insieme di precisazioni, di cui, per economia della nota, si propone solo la più importante. Che è questa. I testi del passato sono sempre nuovi, perché ogni nuovo contatto con essi è un contatto nuovo. Sono miniere di risorse inesauribili e rinnovabili all'infinito. Anche se essi fossero stati tutti interrogati dentro e fuori con estrema acuzie, – cosa non accaduta –, essi avrebbero ancora e sempre da dire qualcosa di ancora non detto, perché quello che è stato inquisito è semplicemente quello che è stato inquisito. Ma l'inquisizione non può esaurirsi nell'inquisito, essa è, alla luce di questo passato, una proiezione verso il presente e il futuro, che non sono affatto sovrapponibili col passato. Il presente e il passato, intanto, per avere coscienza di sé, hanno necessità ineludibile di interrogare il passato, vicino o lontano che sia, dove ci sono in attesa parole, suggestioni, figure che ci dicono: «Ma quando vi volete decidere a intervenire, per farci venire alla luce?». Ci sono tesori di inespresso.

2) Non esiste un'età dell'oro, tranne che nella fabulazione delle civiltà antiche, costituite sulla cifra ermeneutica di una storia adeguata a processo di degrado e di stravolgimento di quelle situazioni perfette secondo natura, che noi umani andiamo quotidianamente deturpando e deformando con gli artifici, le finzioni, la violenza, l'aggressività sull'ambiente e su noi stessi. Certo, è esistito l'Eden, narra la Bibbia, ma la stessa Bibbia insegna che la vicenda dell'uomo si nutre di separatezze, di fatica e di strazio e, nel migliore dei casi, di impegno a riconquistare una condizione perduta, procedendo di pena in pena, di prove in prove delle aporie della socialità e della quotidianità.

Analogamente al passato, anche il futuro può diventare una grande narrazione, come, dall'illuminismo in qua, si riscontra in una modernità che scommette totalmente sulla perfettibilità inarrestabile della civiltà dell'uomo dalle "magnifiche sorti e progressive", su una progressione costante dal particolare all'universale. Ma finora, purtroppo, su questa strada, sono stati raccolti risultati tristissimi, come quelli di una globalizzazione, che offre valido supporto alle moderne aristocrazie per l'instaurazione di loro oggettive dittature ai danni delle maggioranze sempre più esposte a deprivazioni e a frustrazioni. O come gli effetti devastanti del potenziamento della razionalità tecnica e strumentale, che supporta un potere che è diffuso dovunque, secondo la tesi di Foucault, ed è al servizio di un sistema finalizzato a una normalizzazione totale controllata dall'alto. In questo ambito, anche la memoria stessa è a rischio di manipolazione e di spersonalizzazione.

Allora, che fare? Essere nella storia, in senso vichiano, partecipare al dramma comune, esaltare le diversità, collaborare al riconoscimento e al riscatto della marginalità e del periferico, dare voce e senso a ciò che si cerca di opprimere e di affondare, scommettere sul riscatto delle memorie cancellate dai vincitori del momento.

3) Lavorare, lavorare, lavorare, in umiltà, in pazienza, in

applicazione di serrati confronti con sé stessi e con gli altri.

4) Sì, certo, ci sono stati periodi in cui, d'impulso dell'arte, sono state date delle scosse all'avanzamento della civiltà dell'uomo. Penso alla Grecia del V secolo a. C., al Rinascimento italiano, al Romanticismo in Germania e in Europa in genere, alle proposte palingenetiche dell'avanguardia storica. Sono, però, persuaso che mai l'arte da sola avrebbe potuto fare miracoli del genere, se non in interazione con un flusso di altre situazioni in movimento in tutti gli ambiti (culturale, etico, sociale, civile, economico, tecnico). Oggi, è appunto a questo flusso di interazioni in movimento nel nostro tempo, che occorre appuntare lo sguardo.

Lamberto Pignotti

"Nell'attuale presente vacuo e qualunquista", nella "odierna cultura globalizzata e indifferente", che poi sono roba né più tanto attuale né più tanto globalizzata ma semmai macerie sbriciolate e stantie che stanno qui da almeno un sacco di decenni, è forse il caso di non farci più neanche tanto caso. Non dico che a forza di turarsi occhi, naso e orecchie si debba trovare paradisiaco l'inferno, ma insomma che si possa guardare, sentire e gustare non il "qui", ma l'"altrove".

Aveva ragione Viktor Sklovskij a consigliare ad artisti e poeti di lasciare i padri per andare a far visita ai nonni e agli zii.

Avete ragione voi a fare l'elogio della memoria, a spingervi a scovare tracce del passato per pervenire a quello che Spitzer delineava come "scarto dalla norma", ad evitare l'abbraccio stucchevole della Norma per andare a ricercare i favori peccaminosi della Traviata.

Ciò detto mi sembra che non si debba poi scivolare nella ricerca di un tempo perduto prefissato, di una selezionata priorità da anteporre ad altre dozzinali priorità.

Non è il caso di rimpiangere qualche circoscritta età dell'oro, vuoi rivoluzionaria, vuoi di avanguardia. Semmai è il caso di darsi a rintracciare miniere e giacimenti d'arte e di cultura frettolosamente abbandonati per percorrere forsennatamente le autostrade del "Progresso", senza degnarsi di svicolare per itinerari alternativi fatti di stretti viottoli e disagevoli strade sterrate, ma potenzialmente, avventurosamente e progettualmente più attraenti.

Da quando la bussola si è scombussolata è necessario procedere a tastoni, a fiuto, incespicando a passi felpati, in tutte le direzioni, in tutti i sensi...

Ad ogni modo, ma senza sforzarmi di essere ottimista, ho la molto vaga sensazione che questo opprimente clima stazionario si stia avviando a un repentino cambiamento, e anche l'insofferenza presente nelle vostre tre domande ne è un segno.

Lidia Pizzo
Damnatio memoriae?

Sono una modesta intenditrice di arte piuttosto che di poesia, allora mi scuso a priori se il mio intervento poggerà l'accento più sull'arte che sulla poesia.

Parafrasando non so chi, forse Goethe, mi viene da dire immediatamente che «Tutto ciò che è intelligente è già stato pensato; basta cercare di pensarlo di nuovo».

Perché? Perché bellezza, grazia, armonia, pace e così per questi sostantivi restano immutati e costanti nelle aspirazioni dell'uomo, cambiano solo le forme espressive.

1) Personalmente non credo che il presente sia "vacuo", al contrario mi sembra fin troppo ricco. È l'artista, invece, che ha derogato alle sue prerogative, tra cui in primis l'ansia di conoscenza, che permette di dare ordine al mondo e di comprenderlo, avendo invece affidato questo gravoso impegno alla tecnica, alla tecnologia e alla scienza, insomma al tecnomondo, perché è più facile "scovare tracce del passato inespresse per spingere il presente verso "lo scarto dalla norma", che elaborare nuovi codici espressivi.

Infatti, da mezzo secolo e oltre a questa parte ci barcameniamo ora affidando al solo suono la poesia o alla "merde" d'artista l'arte e rifiuti solidi e meno solidi discorrendo e gioendo col buon Bonami quando sostiene «... che non è così essenziale saper fare qualcosa. [...] L'importante è pensare, in ogni caso e possibilmente prima degli altri, la cosa giusta, al momento giusto». Come se occuparsi di arte o di poesia fosse affannarsi a pescare a caso un'idea. (F. Bonami, *Lo potevo fare anch'io*, Oscar Mondadori, p. 13).

Abbiamo dimenticato Cezanne, Mondrian ed altri, che per giungere al punto in cui arrivarono spesero decenni della loro vita a meditare sul presente?

2) Allora quale priorità da cui ripatire? Dall'esame del cambiamento dei parametri di riferimento di lettura della realtà e dalla meditazione su di essi.

In una godibile appendice ad "Opera aperta" Eco dice: «Adamo ci ha insegnato che, per ristrutturare i codici, bisogna anzitutto provare a scrivere i messaggi».

*Quali messaggi? Osservare in primis il mondo attorno a noi, (dice Aristotile che l'uomo pensa per immagini) il reale insomma, con i suoi frenetici ritmi di vita ma anche il virtuale.

Infatti, in era telematica la visione dell'artista o del poeta è infinitamente più ampia rispetto al passato. Oggi si addizionano nel suo sguardo immagini che hanno un analogon nella realtà con immagini di una iperrealtà in continuo movimento, in continuo mutamento, in perenne flusso, prodotte dai sistemi computerizzati. Questi ci rimandano immagini di sintesi, le quali si autoproducono e rimandano ad altre immagini e queste ad altre ancora in modo autosufficiente ed autonomo, non avendo un punto di partenza nella realtà ma essendo semplicemente *causa sui*.

*Domanda: «Le immagini prodotte dagli artisti hanno sempre avuto un analogon nella realtà?».

Basta un esempio: l'Informale! o basti andare nelle chiese e osservare scene di improbabili sofferenze infernali, di ibridi, di simboli oscuri e così via, per rendersi conto che la virtualità in effetti non è una novità. Cosa sono i gironi infernali?

Quello che, oggi, è cambiato è semplicemente lo statuto di un gruppo di immagini, il cui scarto sta nella fluidità e nel fatto che non sono generati dalla fantasia di un artista ma da un valore matematico.

All'atto *pratico*, però, irreali sono le prime, irreali le altre. Identico il problema: reperire nuovi messaggi che saranno trasformati in nuovi codici.

Ma, prima di elaborare un messaggio bisogna riflettere a lungo. C'è un artista, un poeta che ha voglia di usare il proprio tempo per approdare magari ad un nulla di fatto? Purtroppo l'applicazione allo studio e alla riflessione è lunga e difficile e tutti desideriamo tutto e subito.

I Macchiaioli hanno scritto un messaggio diventato poi codice, ma essi non l'avrebbero potuto elaborare senza l'innovazione tecnologica dell'automobile, allorché la velocità faceva vedere il mondo a macchie appunto. Così come i Macchiaioli riuscirono a coniugare realtà e tecnologia allo stesso modo bisognerebbe accordare mondo e tecnomondo, per riscrivere un messaggio, che a sua volta diventerà codice. Come del resto sempre è stato.

*L'opera d'arte si origina nell'interiorità dell'artista in quanto sospensione (*epochè*) del percepito, riflessione e successiva elaborazione in immagine, in poesia ecc... In questo contesto, lo sguardo del riguardante (l'artista) investirà il riguardato (l'oggetto, il simbolo ecc…) di molteplici significazioni, a loro volta moltiplicate dal fruitore. Non credo sia un concetto nuovo.

Quindi l'artista nella propria visione (da "vedere" etimologicamente "sapere con gli occhi della mente") interiore tras/figura sia la realtà esterna alla propria coscienza sia il *sensus sui* attraverso le proprie sensazioni, i propri pensieri e così via.

*A quanto sopra si aggiunga la crisi dell'artista contemporaneo, che, al di là dei vari sistemi dell'arte, non è dovuta, come alcuni sostengono, esclusivamente alle troppe immagini, all'imperante estetizzazione dell'esistente, ai progressi telematici, tecnologici e così via quanto in primis al suo atteggiamento egoico ed egocentrico, all'ossessione di una soggettività esasperata, che diventa provocazione il più delle volte banalmente etica, difficilmente estetica.

Infatti, in una società globalizzata, interconnessa, telematica l'*io* non ha più senso, in favore di un *noi* che diventa luogo di ricerca, di aggregazione, di relazioni, di lavoro…

Per provare quanto detto, basta un solo esempio: l'espansione del termine sistema: sistema dell'arte, finanziario, politico, sociale, sanitario, urbanistico, viario...

*Tocchiamo ora un altro punto: la capacità tecnica dell'artista, secondo il significato che ebbe in Grecia il vocabolo "tèchne".

Dovrebbe essere assolutamente scontato il fatto che l'opera d'arte è un in/contro con l'altro da sé, come, del resto, avviene per la medicina, la politica, l'ingegneria, la danza, la poesia, le arti visive appunto e così via.

Ogni branca del sapere, infatti, ubbidisce a determinate regole elementari, a canoni formali, contenutistici ecc… così le arti che devono *rap-presentare* (non *presentare*) come l'artista percepisce la realtà, perché è nello scarto tra il *presentare e il rap-presentare* che l'opera si qualifica come tale.

Con-formata l'opera essa è una singolarità, una unicità ma diventa pluralità nei riguardanti, che la fruiscono in relazione alla loro cultura, sensibilità, conoscenza della branca e così via, come sostenuto poco sopra.

In questo senso l'arte è *democratica*. È *elitaria*, invece, la conoscenza dei canoni formali, così come per il medico, il farmacista, l'idraulico… che devono avere delle competenze specifiche frutto di studi e di pratica, di conoscenza del passato e del presente. Non si può essere artisti in senso lato senza la padronanza tecnica in tutte le sue sfaccettature, perché come dice Wittingestein, «i limiti del mio linguaggio significano i limiti del mio mondo».

Infatti, è *anche* la competenza tecnica ad aprire la strada all'ispirazione ed è pure un ottimo mezzo per raggiungerla.

*In questa modesta disamina della realtà contemporanea vorrei toccare ancora un punto: localizzazione e globalizzazione.

Oggi con la globalizzazione e l'omogeneizzazione di formule e stili vorrei rivendicare il "locale" nel "globale".

L'arte, la poesia, in un mondo in cui l'immagine prende il posto del reale diventando esperienza a tutti gli effetti, deve tornare a reclamare il suo statuto di *finzione, consapevole però*, e ritrovare il suo valore euristico.

La realtà in sé è opaca, deve essere l'arte a strapparla alla sua opacità per portarla alla luce. Questo genere di arte non mostrerà tout court brani di realtà, vedi i tanti scarti di spazzatura esposti nei musei, ma una realtà come si vorrebbe che fosse, come sempre è stato.

In questo senso la diversificazione delle aree culturali sarebbe potenziata dalla globalizzazione che valorizzerebbe le esperienze estetiche locali, diffondendole.

Infatti, dal sovrapporsi delle varie esperienze, l'idea originaria si arricchirà delle altre locali.

Es. Il Rinascimento nacque in Italia ma nel diffondersi negli altri luoghi si arricchì e fu reso più complesso dalle potenzialità locali. Lo stesso dicasi per il Futurismo o altri movimenti.

Va da sé che un'opera che genera pensiero non omologato all'inizio creerà diffidenza, avendo prodotto una sensazione di straniamento, Impressionismo docet, ma compreso il codice espressivo si moltiplicheranno le conoscenze cognitive.

Questo è dialogo tra le culture. Quindi niente di nuovo sotto il sole!

3) Negli ultimi 50 anni non mi sembra ci sia stato, dopo le Avanguardie, nulla di nuovo sotto il sole. La "cultura globalizzata e indifferente" meriterebbe ben altro approccio. Proprio la globalizzazione ha permesso grandi progressi tecnici, scientifici, tecnologici, ma in arte i risultati sono stati assolutamente negativi perché, a mio modesto parere, in Europa abbiamo fatto tabula rasa del passato per omologarci agli Usa, stato forte economicamente, politicamente, militarmente ma pressoché ininfluente artisticamente, (esorterei chiunque a collegarsi con le gallerie di New York per non dire di Los Angeles, Chicago ed altre città) e poiché oggi, come ieri, è il denaro che detta canoni e valori e la moneta cattiva scaccia la buona vogliamo seguire ancora l'andazzo oppure "riscoprire" il senso della bellezza come Baudelaire la intendeva e il cui concetto potrebbe essere valido anche oggi?

Siracusa

LEONARDO COSMAI

Elogio della memoria

«… questo, non mi impedisce di avere un terribile bisogno – devo dire questa parola ? – religione. Allora esco di notte a dipingere le stelle…» (V. Van Gogh, *Lettera a Teo*).

Il poeta, può anche non uscire a vedere le stelle per descriverle, egli ne ha memoria…

Scrive una parola, poi un'altra e un'altra ancora… poi sottrae, le sostituisce con altre, in un magico gioco di visioni…

Parole, ognuna con una sua musica… tutte diverse, e tutte, però, con lo stesso odore, il profumo della memoria… che si fa poesia…

Memoria come impedimento da cui liberarsi o, tenere legata alla sua stessa natura… Memoria come balsamo che guarisce ma, anche pericolosa… Memoria come ritmo della vita…

Oggi poi, c'è un prepotente disagio che ci accompagna, non si riesce più a stare nel tempo, un tempo con la sua origine e, inevitabile fine… vivere nel tempo con calma e memoria… Abbiamo escluso la memoria, vivendo un vacuo tempo…

Oggi, ancor più convinto che solo la cultura – che è memoria – può risanare, salvare… mi torna in mente – ecco la memoria – un motivo caro del mio passato – anni sessanta, settanta "l'immaginazione al potere"… Può sconvolgere, oggi, le anime? Non lo so.

E, ancor prima del '68, dove la mia memoria di quel peri-

odo, ne riconosce un ruolo fortemente creativo-rivoluzionario, periodo storico dalla nuova alba ma ahimè, dal veloce tramonto e tormentato seguito… Ancor prima, fu il *Living Theatre* che soffiò nuovo vento sulle nostre vite, infilò nelle nostre ore nuovi colori, voglia, volontà di libertà creativa… Una rivoluzione, un cambiamento culturale, ci scoprì un oltre che – pur se già in noi c'era – avevamo sepolto con deboli – forse comode – teorie… Aria nuova ri-pulita, arte coraggiosa…

Ecco, oggi, più che mai, c'è urgenza di aria nuova ripulita… Aria che sia fuoco, che lasci per strada le ceneri di una sedicente cultura, di un pensiero trash… usa e getti, come il mercato impone…

Forse si dovrebbe ripartire da un'arte, unapoesia "crudele" che faccia sanguinare la paura di essere uomini… Materia che concili l'inconciliabile, che dispensi ossimori di vita…

Arte, poesia che sappia accogliere voci, anche le più sconvenienti, per poi balzarle fuori con luce vera, che non abbaglia, ma rivela… scopre…

Ci vogliono anarchici intellettuali, coraggiosa piccola editoria… paladini di un nuovo corso, di una seria rivolta…

Questo, può riuscire dove la politica sempre – colpevolmente – fallirà…

L'arte, la poesia può e deve farlo…

L'arte, la poesia, in quanto depositaria di millenaria ancestrale memoria, dell'essenza stessa dell'anima umana, può cambiare l'uomo… Arte, poesia rivelatrice dell'uomo all'uomo…

Oronzo Liuzzi

Dante nelle Rime scriveva: «*Così nel mio parlar voglio esser aspro*», io, invece, declamo: «*Così nel mio parlar voglio essere luce*». Una ragione, quella umana, che pensando interpreta e stimola quel perimetro della verità che può essere presenza e conoscenza, azione e percorso che permettono di perseguire diffusamente obiettivi più vasti e fuori dalla consueta linea tradizionale. La poesia ha una voce che nasce dalla esigenza e dall'incontro tra l'essere umano e tutto quello che l'assedia. Una ricerca del divenire e nel divenire che si relaziona nel vivere il mondo, e «*abbracciare una ricerca poetica in grado di rimettere in moto la conoscenza completa del reale*», come afferma Flavio Ermini.

Non assembrare alla stessa ombra la poesia, con il pericolo di cristallizzare la sua azione e renderla vuota, ma farla errare per altre strade.

Con Rossana Bucci e l'Associazione Culturale EUREKA di Corato (Bari) organizziamo ogni anno l'evento alternativo "Vento d'estate: la poesia", proponendo il volantinaggio della poesia sull'intero territorio di Corato con diecimila volantini, dove vede protagonisti non solo i poeti noti nel panorama letterario nazionale, ma anche i giovani che partecipano attivamente distribuendo le poesie e interagendo direttamente con la gente. Una performance collettiva di strada, mobile, mutante, che pone il testo poetico nelle condizioni di aprirsi alla città per mostrarsi.

La cultura ormai è solo un evento da consumare in fretta, come un aperitivo, e sta agli operatori agire in modo veloce e senza disincanto. Cogliere, vedere, percorrere, leggere ed esporsi, a qualsiasi destinazione, sono condizioni che non si dissolvono nell'arco di un breve minuto, ma danno la possibilità di creare effetti sull'essere umano per una lunga e possibile crescita nel tempo avvenire.

Un'altra iniziativa che sta riscuotendo successo ed interesse, non solo dalla critica ma anche dal comune lettore, è la collana "CentodAutore" della EUREKA Edizioni di Corato, curata da me e da Rossana Bucci, con la formula rappresentativa ed esclusiva: 100 esemplari in piccolo formato, numerati, firmati e personalizzati da interventi diretti degli autori con un loro segno distintivo di originalità che rende il libro un connubio unico di poesia e di arte.

Quindi, lunga vita alla poesia non segnata da un cammino di sofferenza nell'odierna cultura globalizzata e indifferente, ma alla ricerca di un divenire sempre radicale e di conoscenza per una relazione attiva con l'essere.

Giorgio Moio
Elogio della memoria

Testimonianze

– per Felice Piemontese –

(sezione dedicata a scrittori e artisti che hanno lasciato
il segno nella letteratura e nell'arte italiana)

Romano Luperini

1.

Conosco Felice Piemontese da quando stavamo entrando entrambi nella giovinezza e cominciavamo le nostre avventure letterarie. Ben presto lui scelse la strada della neoavanguardia e della poesia visiva, e io non lo seguii. Ma i suoi libri migliori in campo poetico sono successivi. Sono quelli qui presentati, *La città di Ys* (1996), che raccoglie anche *Intorno a quelle macerie* (1981), e *Il migliore dei mondi* (2006), entrambi pubblicati da Manni.

2.

La città di Ys é un libro prezioso sia per il risultato estetico sia per quello storico e persino sociologico. Rievoca una civiltà letteraria (e non solo letteraria) che non esiste più, costruita quasi interameme su testi presurrealisti (Nerval, Lautréamont) e surrealisti (l'onnipresente Artaud) e sulla tradizione della grande avanguardia europea (da Rimbaud a Beckett, da Baudelaire a Eliot). In Italia l'unico autore che può forse avvicinarsi a Piemontese è uno dei "novissimi", Alfredo Giuliani. Ma qui l'avanguardia è già pietrificata e mortificata. L'effetto di provocazione è ormai impensabile. I versi di Piemoniese vengono *aprés le déluge*. Scontano una sconfitta storica. Hanno per equivalente sociologico il niente che ci circonda e il cui *comfort*, quando c'è, nasconde il nichilismo trionfante di cui essi ci parlano.

In *La città di Ys* una geografia letteraria diventa geografia cittadina (parigina sopratutto, ma anche napoletana) e mappa dell'anima. La sovrapposizione fra eco letteraria, allucinazione cittadina e depressione psicologica conferisce a queste pagine un timbro inconfondibile quello che nasce dalla coscienza della morte della persona e, dunque, dello stile, della loro irrimediabile scomparsa nella Babilonia o Babele postmodema. Il sentore di morte che vi circola è anche congedo da una civiltà letteraria al tramonto, alla quale però non si vedono alternative.

Qualcosa si é rotto, dal passato non è giunto al presente. Ne restano solo le macerie. Una prospettiva di desolazione – di normalizzata apocalisse – è dietro le spalle, ma anche davanti a noi. La scrittura mima il vuoto e l'inerzia, l'insensatezza incantata e quasi infantile, che si sono prodotti. Ne esce una poesia astratta, raggelata, montata con depressa indifferenza. Niente metafore o giochi linguisuci: il tasso figurale è volutamente ridotto quasi a zero. La vita sempre pietrificata per un cataclisma avvenuto ma anche per una sorta di paralizzante schizofrenia in cui le varie parti dell'io si immobilizzano a vicenda. Da qui, soprattutto nella prima sezione del libo, il ritmo quasi assente, la cadenza opaca, il tono bianco, il rifiuto ostinato e coerentissimo di ogni espressività. Il surrealismo non e piu un'invenzione, ma una normalizzata realtà quotidiana, una introiezione, insieme, dell'assenza collettiva di senso e di una individuale autorepressione perfettamente realizzata. Nella storia di un ritmo si può leggere un'autobiografia: «Il battito del cuore diventa assordante, vorrebbe / urlare. Poi un rumore di tamburo copre tutto, / un rumore quasi umano, che comincia acuto / e finisce sordo».

La scrittura – ricca di citazioni, di lapsus, di accostamenti in cui domina la legge simmetrica dell'inconscio – disegna una storia e si sviluppa intorno a una serie di temi e di motivi: la storia, individuale ma anche generazionale, di una rivolta rientrata e sprofondata nell'atonia; i temi ossessivi della follia, dei poeti che l'hanno conosciuta (e che diventano larve di personaggi che attraversano queste pagine) e del tentativo di difendere, attraverso di essa, il proprio pensiero dalla falsa normalità della pazzia dominante («Io ho cercato solo di uscire / dalla gabbia. Temevo di perderlo tutto, / il pensiero»); il motivo-cardine della città, che fornisce il titolo al libro.

Quest'ultimo costituisce il nucleo di tre sezioni su quattro: Parigi (e un po' anche Dublino) nella prima, Napoli nella terza, la mitica città bretone di Ys nella quarta. Tutte città morte, ridotte a repertori di morte citazioni. Macerie, cattivi odori, giardini inariditi, topi devastatori, macchinari e gru a pezzi, navi affondate. I gesti si confondono in una nebbia, sono anonimi e pesanti, non fanno mai macchia di colore o di movimento, neppure quando la situazione lo esigerebbe: «intorno a quelle macerie, giocano / alcuni ragazzi. Sono contenti, scavando / hanno trovalo qualcosa. Poi qualcuno / per mandarli via gli butta / addosso un cane morto». Nessun realismo (tanto meno: neorealismo); ma anche nessun espressionismo. O forse solo un espressionismo freddo, ghiacciato, bloccato su se stesso una volta per sempre.

Nell'ultima sezione il ricorso al mito (Ys nella mitologia bretone é una specie di Sodoma/Gomorra, città sommersa dalle acque per volontà degli dei che vollero punire gli abitanti delle loro sregolatezze) consente qualche brevissimo indugio

lirico (nel testo 8, con eco montaliana), e persino una immagine lirica introdotta attraverso una similitudine, l'unica del libro, mi pare, e per questo da citarsi: «e il paese / silenzioso vi contempla come un volto / bagnato di tristezza». Ma alla fine, a mortificare un inizio di danza fra gli scogli, ricompare, con una citazione straniante da Rimbaud, il tema della città moderna (o postmoderna). Dal mito, seppure emblematicamente mortuario, siamo bruscamente ricondotti al presente: «*"E già autunno"*, dicesti. "Tra poco / torneremo all'*enorme città / dal cielo macchiato / di fuoco e di fango"*...».

Irrimediabilmente questa di Piemontese é una poesia senza idillio e senza mito. E infatti il mito può comparire, come accade in questa raccolta, solo come immagine di un presente smitizzato.

3.

perché la vita non é questa
noia distillata in cui si fa
macerare da sette eternità
la nostra anima. Non é questa morsa
infernale in cui ammuffiscono
le coscienze.

Il titolo del successive *Il migliore dei mondi* annuncia un taglio politico e polemico che due sezioni su quattro confermano: «False (e vere) partenze» (da cui é tratta questa citazione) e «"Un lavoro superbo"(Abu Ghraib e dintorni)». Le altre due, la iniziale e la finale, pur contenendo anch'esse impuntature etiche e risentimenti civili, rinviano piuttosto a un tono intimo ed evocativo (soprattutto di luoghi) di sapore vagamente proustiano (a Proust rimanda anche una immaginazione che è sempre insieme visiva e temporale, volta a nominare nomi e paesi, o, proustianameme appunto, "i nomi dei paesi", e soprattutto delle località francesi e delle strade di Parigi care all'autore), più scoperto e tradizionale nell'ultima, più nascosto e sperimemale (con giochi linguistci tipici dell'avanguardia) nella prima.

Preferisco le due sezioni centrali, che battono una strada da sempre presente in Piemomese ma forse in subordine rispetto all'altra.

Come in *La città di Ys*, il tono dimesso, opaco, volutamente prosastico, rimanda a una depressione non solo psicologica o esistenziale, ma politica. Nasce dalla «noia distillata» di una non-vita, cui è dedicata una delle poesie più belle del libro, *Cattivi maestri (omaggio a Guy Debord)*, che contiene i versi riportati all'inizio. Anche i riferimenti biblici all'arrivo di Sardanapalo, al cielo che si oscura annunciando disgrazie e rivelando la corruzione dell'aria, al «fiume» che «suda olio e catrame», mentre «gli alberi muoiono soffocati» e le stelle sono ormai spente», non hanno niente di epico o di tragico, ma esprimono costantemente un sottotono volutamente uniforme. Persino la serie terribile in cui si montano testimonianze della guerra in Iraq e del carcere di Abu Ghraib non punta al grido, alla increspatura espressionista, alla violenza della protesta, ma alla fissità di una situazione immobile che staticameme si ripete. La forza della denuncia ne risulta raddoppiata: la violenza non è più una eccezione che fa urlare, è diventata normale, quotidiana, ordinaria, una abitudine che produce una morte accettata da tutti, non diversa da quella per inquinamento o per falsificazione degli alimenti.

Dunque, anche qui, ritmo assente, cadenza opaca, tono bianco. Della protesta surrealista e della lezione del "cattivo maestro" Debord (a cui Piemontese aveva dedicato il romanzo *Dottore in niente*, uscito da Marsilio diversi anni fa) è rimasta questa pallida atonia, quasi mimesi polemica dell'atonia oggettiva che ci sovrasta. Si è radicalizzata la tendenza già evidente in *La città di Ys*: la poesia di Piemontese ormai sfiora il silenzio; ma non per rinunciare bensì per denunciare un'ultima volta, senza clamore: «la scelta del /silenzio per non / assecondare il mondo».

4.

Felice, mite, candido amico degli anni della giovinezza e delle sue lotte, altra vecchiaia avremmo voluto per noi, altra vita per i nostri figli.

«Perché la vita non è questa».

Ciro Vitiello

La trama alienata nel linguaggio narrante di Felice Piemontese

1) Le avanguardie hanno il merito – fondamentale – di aver violentemente liberato la letteratuta da forme ripetitive, stereotipe, frammentando la sintassi in segmenti immediati e violenti e la logica del soggetto nonché rilevando una infinità di variazioni di toni, di prospettive, di tematiche. Joyce, ad esempio, compone un antiromanzo, come "suprema sintesi verbale del creato", quale *Finnegans Wake* sotto la cui superficie apparentemente caotica si agita, inaspettata, una vitale profondità. Così il surreale, il metafisico, l'assurdo, l'ironia, s'impongono in una scrittura permutativa e originale sempre coerente con la ideologia del singolo autore.

Gérard Genette con valide motivazioni sostiene che il merito delle avanguardie è avere sconvolto i confini dei generi letterari e messo in circuito nuove forme espressive tra cui notevole è la integrazione del poetico in rappresentativo. Se si contempla la grandiosa spazialità dei tanti sistemi linguistici inverati, autogeni e "elementari", si scopre che il linguaggio non è strumento o mezzo di un io, "primo" ma è un ente che genera l'io, "secondo", totalmente diverso dall'altro. In questa dimensione è lucidissimo il pensiero di Heidegger: «Noi non solo parliamo il linguaggio ["primo"], ma parliamo dal linguaggio ["secondo"]».

In buona parte l'avanguardia imprime un impulso sovversivo alla costruzione del mondo tramite una sorta di linguistica sommossa da un disordine giocato dall'imperio di una ragione autonoma e distaccata. Subitaneamente, assalta e disintegra le auliche tonalità del lirico, del sublime, dell'euritmica stancamente ridondante. E congela in un linguaggio oggettuale, agente in meccanismi mutati, i sentimenti, le emozioni, le sensazioni e, perfino, le passioni più calde e irruenti. Insomma, il linguaggio, liberato da pietosi psicologisrni e da connessioni astratte, si fa rappresentativo di una realtà originariamente pensata e produttiva. Ed è appunto per questo che esso linguaggio richiede, inesorabilmente, un "essente" che ne gestisca i moti e i timbri, un essente alienato, dialetticamentc autonomo dall'io poetante da motivare la scrittura con la magia della parola e con la estraneità del soggetto.

2) Su tale orizzonte, problematico e destabilizzante per la sterminata gamma di variabilità di forme e di scritture, va proiettato, con la dovuta vigilanza critica, il testo ultimo di Felice Piemontese, *Nella direzione opposta*, un titolo "anomalo" che solleva dubbi e, nel contempo, attira curiosità. Subito appaiono evidenti la finalità del progetto destrutturale, la sostituzione dell'io poetante con l'io attante, la frammentazione del narrato, ossia della scrittura sliricizzata e atonale. I1 testo è ripartito in sezioni, o meglio, più tecnicamente, in capitoli, che si svolgono non secondo un ordine logico, bensì per movimenti imposti dalla radicale imposizione della volitiva scelta narrativa. D'altronde è lo stesso Piemontese a darci esatte indicazioni di merito. Infatti il titolo del capitolo primo così suona: «*Frammenti di un romanzo autobiografico non scritto (o forse sì)*». Ma l'insieme del testo mantiene le stesse carattezistiche, donde il poetico é surclassato dal narrato, trasformazione che rivoluziona la lettera in virtù di una riflessiva alienazione che produce un collagismo dell'espressione, come sintomo di straniamento (in tal caso i frammenti che sembrano in sé assurdi diventano, nell'autonomia, segni compiuti di sensi). Sta di fatto che 1'autore, fortemente motivato, compie l'operazione con intento ideologico, in quanto, scompaginando la complessione del procedimento logico, lascia scombinato i1 linguaggio, talché, disaggregando la scrittura, lascia privi di connessioni i segni linguistici. D'altronde si esaltano, in questa lacerazione, i singoli lacerti, con una ricchezza di tomi e sfumature. I1 poeta medesimo, in una nota finale, si rivela un *sèrieux escamoteur*, volto a giocare con la parola tra l'ironico e il drammatico, convinto assertore delle poetiche del "*dètournement*" e del "frammento", implicando "tutto il corredo di *calembours*, nonsense, lapsus volontati, e slittamento di senso".

3) A proposito di Ponge, che volge il poetico in prosa ritmata, Berardinelli asserisce, con pertinenza, che «la scrittura, scrutando l'oggetto ossessivamente, tende a diventare essa stessa l'oggetto descritto, il suo ectoplasma verbale». Tale nozione mostra il rovesciamento della soggettività, che, nel caso di Piemontese, si appalesa come finzione di un personaggio (così, come si è detto, il poeta si ritrae nel fondo del processo asimmetrico del linguaggio, come um regista fuori campo). In tale prospettiva urge capire, tramite un'analisi ravviicinata – anzi dall'interno del testo – come sia composta la morfologia frammentata della esemplificazione testuale. Un disorientamento si avverte, ben subito, sotto diversi profili, per accostamento o per cambio di soggetti nel degrado della

storia, per sospensione del pensiero frastico o per contrapposizione di valori semamici.

Entriamo nel capitolo iniziale costituito dalla serialità di monoblocchi "significanti e autonomi", distanziati tra loro, oscillanti tra l'ironico e il ludico, tra l'astuzia e l'illusorio, tra il dire e non dire. 1) Dicesti che avremmo potuto raccoglierle, / le lettere, per farne un volume, *rappresentavano / il* "Traducendo Villon, / *di cui Brecht*". 2) Un'orchestrina / suonava musica di Bregovic, *che non é / ancora nato*". "Fanno un giornale, ciclo- / stilato, come si usava allora, che scorre / sotto il pont Mirabeau".

3) «Non ho letto nessuno / dei suoi libri" monsiem: Joyce. "Nemmeno / io ho i suoi – mister Proust». Rovesciando un'idea di Adorno è opportuno affermare che la contrazione in tanti casi si dimostra ampliamento, dacché il lettore è lusingato, e attratto a riempire i vuoti di sensi specificando la propria capacità e sensibilità. Pian piano emerge il narrato, un principio di vicenda formalizzata in scorci connotativi e mimanti, in una tonalità parodica e beffarda, a mo' di certe scene di film muti: «Che ci siamo noi, con un uovo / in mano, due gatti persiani, due puttane / elegantissime incontrate in aereo, manca però / la musica di Satie» di una delle famose canzoni da caffè - concerto, probabilmente nel caso, di *Le Piccadilly*.

Piemontese, intanto, procedendo, cambia registro, costruisce una situazione abnorme, della solitudine di una prigioniera, che colloca in uno spazio di aspetto metafisico, allucinato e straniante: «La cella ha le pareti / bianche anche tanti oggetti / di anedamento sono / bianchi inoltre per tre / anni la detenuta é stata / relegata in una cella d'isola / mento con la luce sempre accesa / senza poter comunicare / con nessuno». Dal passo si deduce, con chiarezza, che la versificazione ha un profilo alterato, l'andare daccapo non è indotto da movimenti metrici, ma esclusivamente da un impulso della sensibilità per sostanziare il procedimento ritmico della rappresentazione rapsodica in un'aura di leggerezza. In questa dimensione è formato il capitolo secondo, *Un posto pulito, illuminato bene*. In esso tutto è esasperato, deformato, estremizzato e per denunciare, in negativo, un fenomeno sociale miserando e, nel contempo, per mostrare lo stato di vita in prigione, in cui la persona, progressivamente, si modifica nel profondo psicologico e mentale, al punto di perdcre l'identità. È la persona stessa a raccontarsi negli esiti estremi: «Questo trattamento mi (...) tog1ie / la memoria mi intorpidisce / il pensiero e il cuore e fa di me / un assente che si percepisce / assente e si vede per settimane / a inseguire se stesso come un morto / accanto a un vivo che non è / per lui».

Nei capitoli *Maree* e *L'osteria é il centro del mondo?* l'andamento è discorsivo, potrei dirlo "prosadico", perché l'io narrante conforme il dire alla cadenza del proprio immaginare e sentire, sollecitato dalle evocazioni della memonia. Da *Maree*: «poi ci perdemmo in un bosco, percorrendo sentieri / sconosciuti, perché si trattava – dissi – di andare sempre / nella direzione opposta / e non capivi / perché. C'erano funghi giganteschi e dei più strani / colori, e tu avevi paura dei lupi – dicesti – raccogliendo /gelsomini, sotto la nebbia marrone / di un'alba d'inverno». Da *L'osteria*: «Un'altra caraffa / di rosso ci fa ricordare di un testo / che scrivemmo insieme e intitolammo/ "L'eternità commestibile", e i1 titolo ci piaceva / moltissimo, e il testo anche».

La narrazione nasconde, tra l'altro, stimoli onirici e autobiografici, travisati e straniti, talché si scopre la finzione, vale a dire che l'attante in tanto vive e può dirsi in quanto si identifica nell'io rammemorante. Dilaga, tale fermento, nell'ultimo capitolo *Di quando*, che è una incalzante, ossessiva sinfonia della memoria, esternata per lacerti "mutili" (perché privi della causa generativa), in una radicale presa di coscienza del poeta, celato dietro la scrittura: «di quando leggendo si facevano cominuamente / bellissime scoperte, e ci innamorammo del "Grand / jeu" di cui fino al quel momento non avevamo mai / sentito parlare».

Breve antologia

Frammenti di un romanzo autobiografico mai scritto (o forse sì)

e poi giocammo a minigolf, in una sala
semivuota, attenti ai rumori
della foresta

*

perché preservavi la tua verginità, rotolata
in un fosso. Poi si scopre che abita in una casa
d'appuntamenti

*

ce ne stiamo lì sulla scogliera, che non riescono
a decidere dove andare, crepuscolari. Perché sanno
che è l'ultima volta

*

dicesti che avremmo potuto raccoglierle,
le lettere, per farne un volume, rappresentando
il. Del resto, passavo quasi tutte
le mattinate in biblioteca, traducendo Villon,
di cui Brecht

*

alla fine decisi di non scrivere più, era meglio
ammalarsi. Che è come un complesso
di colpa, e ci passa ogni giorno, generico

*

c'è anche un foto di una gita
a Pompei, con un cappotto azzurro
di cui è molto fiero. Un'orchestrina suona musica
di Bregovic, che non è ancora nato

*

il secondo atto si apre con una bellissima
ricostruzione del giardino
dei ciliegi e sono molti gli ooooh
di meraviglia. Lopachin è tutto vestito
di bianco, vecchio bardo irlandese

*

poi fugge sbadigliando, inseguito
dai ricordi (non ha ancora letto
Freud). Fanno un giornale, ciclo-
stilato, come s'usava allora, che scorre
sotto il pont Mirabeau

*

c'è chi si butta davvero, dal quinto
piano e scrosciano gli applausi. Fotografa
un pino, la cui distorta
personalità. Molti protestano, per le mestruali
esalazioni

vagano per ore, nelle stradine
di Saint-Malo, sotto una pioggia
sempre più violenta. Poche ore prima
erano al caldo, con i viaggiatori, parlando
di rivoluzione, come si faceva
tanti anni fa. Nessuno ci crede più, naturalmente,
ma c'è chi si emoziona, vedendola
in un bar

*

se ne sta tutto solo, sulla sponda
dell'Ulster, mangiando panini
irriguardosi. Burrus & Caseous. Distratto
dai fuochi d'artificio del quattordici
luglio
il corpo lo ripescano dopo alcuni
giorni, nel chiostro maiolicato
di Santa Chiara. Genererà lillà
dalla morta terra? Aveva paura
di essere braccato, dormiva su
un iceberg

*

ce ne stiamo distesi per terra, mezzi
nudi, accendendo fuochi per
allontanare le belve. Fa freddo, di notte,
al Bois de Boulogne. Non appena
ti muovi, arriva un esercito
di flics, con grandi mazzi
di rose

*

che abbiamo fatto una foto ricordo, anche, in cui
ci siamo noi, naturalmente, con un uovo
in mano, due gatti persiani, due puttane
elegantissime incontrate in aereo, ma manca
la musica di Satie

*

uscimmo insieme, scendendo verso
la Senna. In rue du Chat-
Qui-Pêche una donna che usciva
da una casa malfamata sputò
verso di noi. "*Des étrangers, des
espions*" disse prima di rientrare

*

s'incontrano più volte, ma senza
riconoscersi. Rombulus e
Rebus. "Non ho letto nessuno
dei suoi libri, Monsieur Joyce". "Nemmeno
io ho letto i suoi, Monsieur Proust, ma mi hanno
parlato della *tante Léonie*". E via
di seguito, prima
di una nuova stasi.

*

è terribile finire un viaggio
così bello senza arrivare da nessuna
parte, disse la ragazza
dei giacinti. Ha pianto a lungo, sperando
di richiamare l'attenzione. Poi
se n'è andata

Un posto pulito, illuminato bene

gli ultimi giorni li ha passati
disteso su una barella nutrito
forzatamente con una sonda
che gli era stata infilata
in gola e che gli procurava
forti conati di vomito. Fuori sosta
una piccola folla che grida
ammazzateli ammazzateli tutti

*

con questo trattamento il prigioniero
perde le sue capacità
sensoriali le conseguenze sono
gravissime sul piano psico
fisico. La cella ha le pareti
bianche anche tutti gli oggetti
di arredamento sono
bianchi inoltre per tre anni
la detenuta è stata relegata
in una cella d'isolamento con
la luce sempre accesa senza poter
comunicare con nessuno

*

un congegno di aria condizionata
fa sì che ci siano continui
sbalzi di temperatura all'interno
della cella facendo passare
il detenuto da momenti di sudore
intenso a violenti
brividi di freddo questa tecnica
si chiama vernichtung annientamento

una luce violenta e diffusa
illumina la stanza in modo da
eliminare perfino l'ombra
del detenuto in qualsiasi angolo
della cela egli si trovi lo scopo
è quello di fargli perdere ogni
percezione dello spazio e della propria
esistenza

*

le pareti sono imbottite e completamente
insonorizzate l'unico rumore è il battito
del cuore che diventa assordante
e le pulsazioni delle vene che rimbombano
nel cervello. Che cosa importa che un urlo
sia debole o forte

*

questo trattamento mi fa ogni volta
disperare mi toglie la memoria m'intorpidisce
il pensiero e il cuore fa di me un assente
che si percepisce assente e si vede per
settimane a inseguire se stesso come un morto
accanto a un vivo che non è più lui

(Da *Nella direzione opposta* - silloge inedita)

Autobiografia di Felice Piemontese

Nato nel 1942 a Monte S. Angelo, centro garganico famoso fin dal Medioevo per il santuario di S. Michele, vive dal 1946 a Napoli. La famiglia vi si trasferì non appena finita la guerra perché l'attività del padre, sarto, era stata messa in crisi dagli eventi bellici. Dopo un tormentato e incompleto percorso scolastico, culminato in una sorta di pubblico *autodafé* al liceo Genovesi, con le classi schierate per assistere all'espulsione, comprensiva di calcio nel sedere da parte del preside, sua e di Eugenio Donise, diventato poi dirigente del PCI e parlamentare (erano rei di aver organizzato degli scioperi per chiedere l'istituzione di rappresentanze studentesche) le prime collaborazioni giornalistico-letterarie, con recensioni e articoli su argomenti culturali, a riviste come «Cronache meridionali» e «Il Baretti». Fermamente deciso a vivere occupandosi di letteratura, si ritrova quasi per caso in una redazione giornalistica: quella napoletana de «L'Unità». Naturalmente come volontario, senza nessuna retribuzione, cioè, e con vaghe promesse di inquadramento quando la situazione lo consentirà, fino al '71. Trattandosi di un'occupazione provvisoria, trova il modo di non sacrificare del tutto l'attività letteraria. Diventa grande amico di Luigi Incoronato, poi di Luigi Compagnone. Nel mondo letterario c'è l'esplosione della neo-avanguardia, ed entra in contatto con i membri del "Gruppo 63", partecipando all'ultimo incontro organizzato dal gruppo, quello di Fano nel '67, e poi alla redazione di «Quindici», il giornale in cui le due anime neo-avanguardiste (quella che privilegia la letteratura, e quella che sostiene un più diretto impegno rivoluzionario nella nuova sinistra) si fronteggiano sempre più duramente, fino all'implosione finale. Redattore, o collaboratore, di riviste come «Nuovo Impegno» e «Che fare», fatica sempre più a conciliare queste attività con quella di redattore del giornale del PCI (che era il principale obiettivo polemico dei gruppi). È attratto, come (quasi) tutti i giovani dell'epoca dal mito della *Rivoluzione*, ma ritiene anche non senza travagli e incertezze, che quella letteraria non sia, nonostante tutto, un'attività di cui vergognarsi. E pubblica nel '71 un libro di poesia (*Là-bas*) seguito nel '73 da *Testo*, romanzo iper-sperimentale, impegnandosi nello stesso tempo con Luciano Caruso e altri in fogli come «Continuum» e in riviste come «Uomini e idee». La mutata situazione politica e l'imminente avvio della Terza Rete hanno finalmente aperto le porte della RAI anche ai giornalisti non democristiani e non socialisti, così il primo febbraio del '78 fa il suo ingresso in via Marconi, accolto con vero e proprio terrore dal capo-redattore Baldo Fiorentino, giornalista stimabilissimo ma uomo decisamente pavido, che probabilmente vedeva per la prima volta in vita sua un comunista e si aspettava chi sa quali sfracelli. Ci sono scrittori come Rea e Compagnone (impegnati soprattutto nelle loro private schermaglie), uomini di teatro come Fayad e Frascani, qualche figlio di papà piazzato lì dal padre o da qualche potente protettore e perfino alcuni giornalisti di razza come Luciano Lombardi e Carlo Franco, allora giovani, e meno giovani come Franco Ammendola e Antonio Ravel. Per più di un anno viene tenuto in una specie di quarantena, con turno di lavoro pomeridiano. Una situazione avvilente, alla quale sembra possibile ovviare subito. Corrispondente di «Panorama», scrive moltissimo per il settimanale mondadoriano, allora bellissimo e autorevole, e ancora diretto dal suo inventore, il grande Lamberto Sechi: articoli di cronaca, inchieste di copertina, servizi per la sezione culturale. E, come era quasi scontato, ecco arrivare una proposta di assunzione nella redazione romana. Purtroppo (o per fortuna, considerando quel che è avvenuto dopo, con lo scippo della Mondadori da parte di Berlusconi) arriva quasi contemporaneamente da Roberto Ciuni, diventato direttore del «Mattino», la proposta di ricoprire lo stesso incarico nel giornale di via Chiatamone, ma arriva uno della P2 che gli soffia il posto. Rassegnato da tempo a privilegiare le ragioni del giornalismo su quelle letterarie – ma questo non gli impedisce di pubblicare due romanzi, *Epidemia* (1989) e *Dottore in niente* (2001) e il fortunato, e saccheggiatissimo, *Autodizionario degli scrittori italiani* – si rassegna anche a rimanere in RAI, dove vede fare rapidissima carriera a colleghi appena assunti, incrementando anche la collaborazione come critico letterario al «Mattino», e scrivendo saltuariamente su «Tuttolibri» (supplemento culturale de «La Stampa») e su «Diario». Per la TV, che non ha mai amato, realizza comunque servizi a Parigi, Londra, Dublino, Amsterdam, Lisbona, Praga, Il Cairo e, negli ultimi anni, la rubrica settimanale "Album". Ma la nascita (venti anni fa) di un'edizione del Giornale radio regionale alle 7,20 del mattino gli offre l'opportunità di concentrare il suo impegno sulla radio (che gli piace molto di più) e nella fascia oraria mattutina (che inizia alle 5,30), un impegno da molti ritenuti impossibile, che infatti lo costringe a modificare sensibilmente abitudini, stili di vita e frequentazioni, lasciandogli però libero il pomeriggio per cercare di conciliare finalmente le diverse attività. Un'impresa quasi impossibile, per la quale peraltro non sono possibili, a questo punto, ulteriori verifiche.

Breve antologia critica

LAURA MONALDI
Il neoavanguardismo di Felice Piemontese

Non è semplice – e non lo è mai stato – dominare il mondo dell'arte e della letteratura, così come si presenta a posteriori agli occhi di un teorico o di un critico. Molteplici sono gli aspetti e le riflessioni da tenere in considerazione e molteplici le problematiche da affrontare. Sorge naturale, quindi, porsi degli interrogativi in merito, nel tentativo di approfondire le innumerevoli problematiche che possono sorgere da uno studio che unisca vincoli storiografici, teorici e comparistici: fino a che punto la teoria e la critica hanno saputo cogliere l'essenza intima dell'arte e della letteratura? Dove si colloca quella sottile linea che divide letteratura e vita sociale? Quali aspetti sono da tenere in considerazione di fronte alle problematiche ermeneutiche sorte in conseguenza della «morte di Dio», della metafisica e, di conseguenza, di tutto l'universo espressivo?

Le esperienze letterarie e artistiche del Novecento hanno evidenziato e messo in luce la certezza che non possa esserci cultura – intesa come sintesi delle ideologie dominanti – senza un'adeguata teoria in grado di mettere in luce valori, progressi e regressi, modalità, contraddizioni e aporie. La struttura complessa dei linguaggi artistici del Novecento ha posto l'accento sul carattere aperto, velleitario e autonomo delle strutture di un sistema culturale problematico, a cui l'arte della parola e dell'immagine hanno da sempre fatto riferimento. La crisi delle idee e delle proposte, il rapporto incidentale fra luddismo, nichilismo ed eclettismo hanno dato luogo al complicarsi delle strutture e delle ideologie. Il fare artistico è andato progredendo di pari passo con lo sviluppo industriale sino a diventare un vero e proprio fenomeno socio-culturale, in quanto portavoce della critica militante e in quanto vivo impegno intellettuale in quello stretto rapporto con la contemporaneità, caratterizzante tutta la seconda metà del XIX secolo.

È proprio a partire dalla rinascita culturale del secondo dopoguerra che i letterati, ormai divenuti intellettuali tout court, riflettono sul fare artistico in quanto fenomeno sociale e culturale nonché come contrapposizione ideologica. Sono gli anni in cui la storia delle idee si intreccia con la storia dello sviluppo delle scienze, della società, dell'economia, della politica e della sociologia, sancendo il passaggio dalla figura di un intellettuale-ideologo a un intellettuale più pragmatico ed esperto, specializzato negli ambiti della cultura e intento a interpretare i profondi mutamenti della società. Sono gli anni in cui la letteratura si fa portavoce di una critica militante in quanto partecipazione e impegno in uno stretto rapporto con la contemporaneità. Il dibattito culturale è venuto in tal modo a configurarsi come ripensamento sull'uomo e sulla società, muovendo, intenzionalmente e con forza trasformatrice, dalla necessità di definire nuovamente il principio di letterarietà dell'opera d'arte, in un momento in cui sia lo scrittore, che l'artista e l'intellettuale abbandonano la dimensione autonoma ed edonistica propria del canone letterario.

È in questo contesto che prendono vita le Neoavanguardie degli anni Sessanta come strumento operativo a livello pragmatico, come azione culturale concreta volta a imporsi come nuova ipotesi di interpretazione del reale e negazione del razionalismo progressista. Si tratta di una politica culturale incentrata sulla ricerca di una struttura e indirizzata a liquidare l'ottimismo storicistico e progressista del neocapitalismo, portato avanti dalla borghesia e combattuto dal marxismo postresistenziale. È chiaro che il superamento dell'ermetismo e del neorealismo non avvenne grazie a un'immediata adesione alla realtà sociale e politica, ma attraverso la fiducia nel carattere conoscitivo della letteratura, con l'approfondimento del suo valore di esperienza totale, di segno comunicativo essenziale al rapporto dell'Io con il mondo. È in questo senso che la tradizione del Novecento, in un'equilibrata continuità dei suoi esiti, giunge a confrontarsi con le trasformazioni della realtà italiana e mondiale. L'Arte diviene in questa direzione oggetto di ricerca, di conoscenza e invenzione in cui prassi poetica e riflessione teorica coincidono in un unico momento nel fare artistico, e le intenzioni programmatiche vertono sulla creazione di nuove poetiche che si muovono nella direzione del mutamento sociale.

In quegli anni si assiste, pertanto, al procedere di due grandi fenomeni: da un lato, l'insieme delle trasformazioni che hanno portato al moltiplicarsi dei riferimenti culturali, ridefinendo i canoni e i lessici culturali e artistici; dall'altro lato, i nuovi strumenti di informazione e comunicazione hanno portato alla detronizzazione delle classi colte procedendo

verso un'apertura dell'arte e della cultura stessa alle classi popolari. La prassi letteraria sperimentale che ne deriva si qualifica, dunque, come "letteratura politica", per la sua natura di essere pratica contestativa nei confronti sia dell'ideologia che del canone.

L'insistenza sugli aspetti linguistico-formali dell'opera letteraria e la difesa di un'arte capace di liberarsi dalle regole convenzionali, così come, allo stesso modo, la proclamazione della fine delle ideologie – avvertita, in definitiva, come sottrazione del reale al processo storico in relazione al conseguente recupero antistoricistico della storia al suo «grado zero» – sottolinea la caratteristica fondamentale delle tendenze espressive di quegli anni intesa, appunto, come sovvertimento in relazione al rifiuto dell'idea di mondo, descritto come un universo in disordine in cui le possibilità dialettiche si annullavano nel nichilismo imperante.

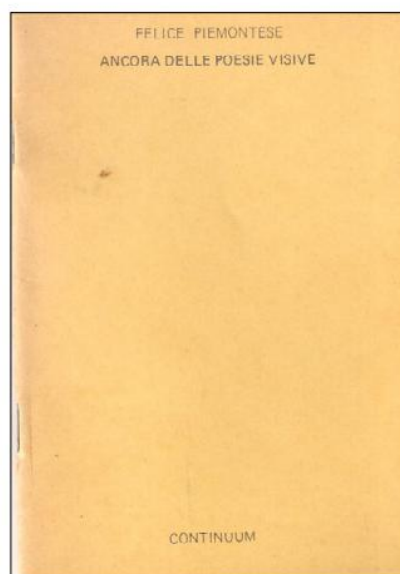
Felice Piemontese ha carpito egregiamente l'anima pulsante e l'energia militante delle nuove tendenze, facendo della scrittura un'azione mirata a decostruire il senso comune e la tradizione canonica del Sistema. Fin dagli anni Sessanta ha collaborato con giornali e riviste, ha frequentato scrittori e ambienti sperimentali fino a divenire esso stesso scrittore e giornalista: approda nel 1965 alla redazione de «L'Unità» di Napoli diretta all'epoca da Ennio Simeone; conosce e frequenta lo scrittore Luigi Incoronato e Luigi Compagnone; profondamente affascinato dal mondo letterario entra in contatto con il Gruppo 63, partecipando all'incontro tenutosi a Fano nel 1967 e si lega alla redazione di «Quindici»; inizia collaborazioni giornalistiche presso diverse riviste come «Che fare», «Nuovo impegno», «Uomini e Idee», «E/mana/azione», «Continuum», ecc.; verso gli anni Settanta comincia la sua attività di scrittore con un libro di poesie *Là-bas* (Torino, Geiger, 1971), il romanzo iper-sperimentale *Testo* (Ravenna, Longo, 1973), la sperimentazione di *Ancora delle poesie visive* (Continuum, 1972), nonché saggi critici e teorici apparsi su diverse riviste d'avanguardia.

Quella di Felice Piemontese è una poesia che si sposta continuamente, che scorre senza sosta le vicissitudini del quotidiano e dell'attualità. È una scrittura che si apre inaspettatamente sul gioco eversivo dove tutto può accadere e tutto è lecito. È un'Arte poetica all'insegna della libertà espressiva e comunicativa, l'unica in grado di rinnovare costantemente la Cultura e i sensi del mondo, nella convinzione che la parola non ha perso del tutto il proprio ruolo e nel presente, che la saturazione è ancora lontana e che tra favola e tragedia esiste un confine sottilissimo. Felice Piemontese è uno spettatore conscio delle macerie del mondo passato e delle meraviglie del mondo utopico del futuro; è un "reporter" poeitico consapevole della forza rinnovatrice della scienza estetica, poiché la messa in crisi di qualcosa è un atto di coraggio e di positività, è un atto rivoluzionario dal quale rinascere e con il quale educare tutti coloro che non sanno porsi oltre le apparenze.

Il neoavanguardismo di Felice Piemontese è una metafora epistemologica il cui compito è lo smascheramento della realtà che può compiere utilizzando il linguaggio come mezzo di rivelazione.

V. S. GAUDIO

Un buco giallo, il mondo per le scale e la materia dell'anima

La *Stimmung* con Felice Piemontesei
sulla poesia visiva che ritorna lineare ?

1.

per l'impossibilità di pensare, la merda è la materia dell'anima; poi corre ad annegarsi nel fiume, ma non per l'ansia, per quello che dall'orecchio gli entra e grida qualcosa, ma lui non sente, e nemmeno Jacques Lacan: un vestitino senza macchia, e l'entropia che sta bene nella pancia, lì al 21 di rue Daguerre, che fare? Un buco giallo, il cavallo dalla testa di cane, l'emicrania, il totem

matriarcale, con un gancio nell'

2.

accendono i fuochi, e questa volta si vedono, come la rosa dei tropici, un'atmosfera indescrivibile, e un futuro pieno di luce, la regina del sud come le trote che non hanno scarpe sembra che sia una scalzacane, è così allegra e della metafisica ha gli occhi prolissi e i capezzoli nei pacchetti, Baudelaire non c'è; e, sporgendosi dal finestrino gli comunicano la notizia e finalmente ride, dopo una lunga astinenza fosse stato un merlo con i baffi che suona il clavicembalo; c'è questa cordicella nella vasca dei cigni ann

Felice Piemontese, *Le antiche stanze*

3.

cercando di uscire dalla gabbia in una piazza di Dublino con Gérard de Nerval c'era Maria Luisa Belleli che a Torino me ne parlò per il suo sole nero dei poetiii, e io pensai a Isidore Ducasse col sigaro e catatonico, l'occhio che lo fa scivolar via nella fessura delle natiche il nesso, l'anatema, e in questo orrore di dubbi e di maledizioni avrei voluto suonare il clavicembalo come un merlo con i baffi inseguendola per via del dorso sabaudo che s'innalza quasi immo-

Felice Piemontese. *Le antiche stanze 3* – in tema

Felice Piemontese, *dietro la luna*

bile e i ragazzi GULP! per questo vivono liberi nella giungla d'asfalto fin quando lei e la sua camicia viola se ne va con un negro non trova l'uscita lo scrivono sui muri ma non serve per quel culo di mula, per timore di perderlo tutto, il pensiero ha certezze meschine, mostra i buchi

4.

gli spazi mentali sono tutti occupati, come sempre inse-

guono i merli, per le strade di Nantua, un esercito di flics, medici e infermieri, ubriachi e catatonici, con oscuri incantesimi, solo per sottrargli la merda che annega nella fontana con una grande sciarpa a fiori; ce ne sono nove (l'acqua) le gambe escono dal collo (la lepre) la legano all'albero (il cammello) i vecchi aquinati ne hanno ottantaquat-tro, in giardino ci si possono buttare i cadaveri, dopo averli annusati; andando in campagna (il cane) dove non c'è l'epidemia? E perciò gridano tutti là sotto scoppia la bomba Trenta vomitano ogni tanto, cercando di tener lontani i curiosi dalla parete entropica dalla paura che caschino dal letto a| un linguaggio b| un'aria nuova c| catatonico o Charcot d| entropica la parete nera già utilizzata per pisciarci contro e| forse funziona dalla f| in viaggio lievemente gli occhi e la fessura g| giunto qua tutto rosso c'è altra carta bianca

Felice Piemontese, *Ancora della poesia visiva 1972* - 3ª di cover. Copia n.84

5.

Gérard de Nerval era in realtà a Napoli nel 1834 e poi partì stanco di veder nel dramma di Donizetti una che pareva tutta Jenny ed era una veneziana BUONDELMONTE, partì dunque per Marsiglia, si legge nel Giornale del Regno delle Due Sicilie: Gerardo Labrunie de Derval catatonico con oscuri incantesimi e l'occhio che cosa faceva scivolare nella fessura , qual nesso , una maledizione, un dubbio, Aurélia era dunque Jenny Colon, prima di uscire dalla gabbia e si sporge dal finestrino, coi piedi sconnessi calpesta il mondo dietro la luna, IL MONDO è per le scale, gli afferra i capelli, spia, beve liquidi, occorre star dietro a Jenny Colon il totem matriarcale una antica Dea pagana eccola! ride dell'opera bagnata di rugiada.

----

[1] Alla base della *Stimmung* c'è innanzitutto: Felice Piemontese, *Ancora della poesia visiva*, Continuum, Napoli, 1972: in 100 copie numerate a mano e firmate. La nostra è la numero 84. Sono stati fatti sottentrare anche altri testi da: *Là-bas*, Geiger, Torino, 1971 e dai testi contenuti nell'antologia *Le Proporzioni Poetiche*, vol. II, a cura di Domenico Cara, Laboratorio delle Arti, Milano, 1976.

[2] Maria Luisa Belleli, *Il sole nero dei poeti. Saggi sulla letteratura francese dell'Otto-Novecento*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma, 1975.

DOMENICO CACOPARDO

Scheletri di palazzi e metafore

Nelle poesie di Felice Piemontese, raccolte nel volume *Il migliore dei mondi* (Manni, 10 euro), c'è una scelta meditata e coraggiosa, ch'è causa ed effetto dell'essere nel tempo, osservatori e protagonisti, dolenti e cinici, speranzosi e senza speranza. È la scelta d'una rappresentazione ontologicamente sommessa che, pur provenendo da una terra spagnoleggiante, tutta scoppiettii e orpelli come Napoli (la città delle carrozze funebri a otto scalpitanti cavalli impennacchiati), rifiuta anche le maiuscole per appiattirsi col mondo dei nostri giorni. Un appiattirsi che, tuttavia, non cela il sentimento alto che le percorre e le anima, quel sentimento alto leggibile in tanti pensatori scrittori della Napoli alta, espressione di una grande storia tormentata, capaci di nulla concedere alla rettorica dei luoghi per concentrare il proprio volto serio sulle questioni fondamentali. Oggi Gerardo Marotta, ieri Benedetto Croce e Francesco De Sanctis. Felice Piemontese, con la sua poetica asciutta, ci conduce per le vie dell'attualità commovendoci, epperò invitandoci a vedere: «... con un piccolo / binocolo, che cercava / di allontanare le metafore...; ... questo disastroso naufragio/ lo trovo necessario...; C'è stata la guerra, / del resto. Si va a giocare / tra le macerie, tra / gli scheletri dei palazzi / sventrati. Cercano archetipi, / irridendo la tua verginità / tanto al lungo preservata / di memorabile c'è una gita /

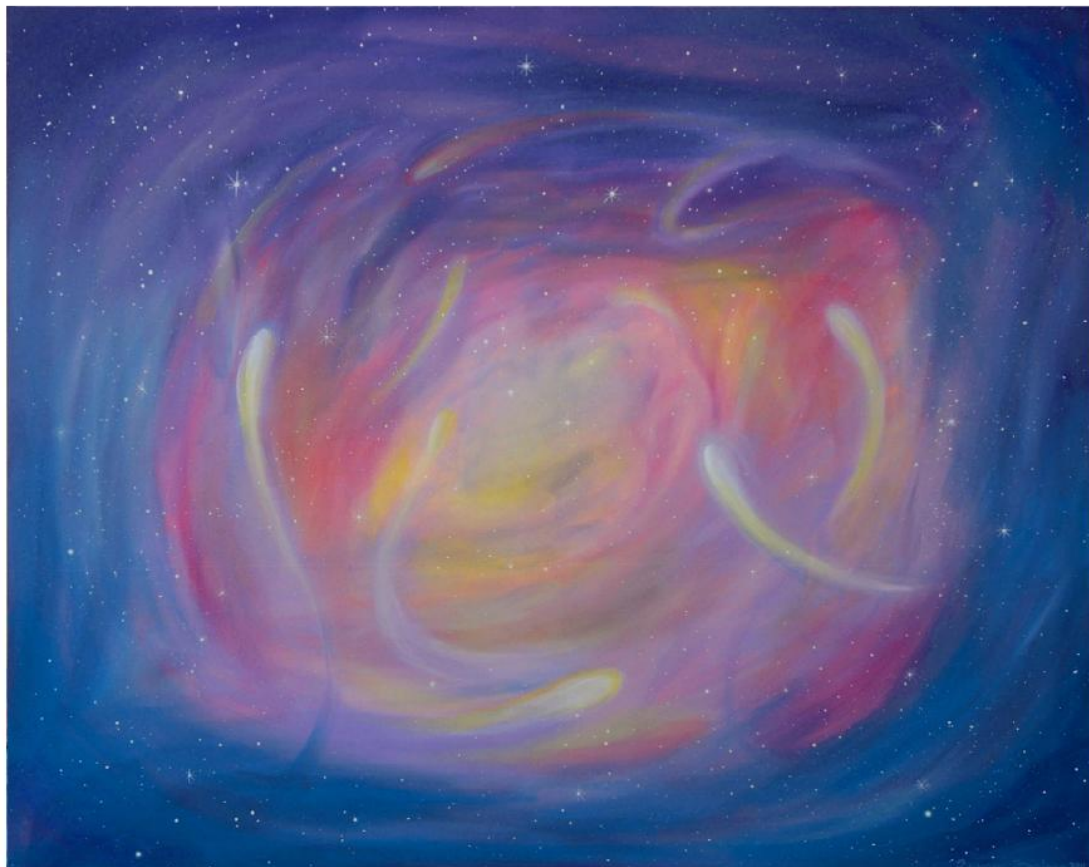
a Pompei, in una barca / azzurra, molti anni prima / della catastrofe...». E un effetto imprevedibile si avverte subito al termine dell'ultima pagina di Felice Piemontese: la sensazione d'avere attraversato l'allucinata esperienza dei giorni nostri, d'essere amareggiati e consapevoli, ma non scontenti, non demoralizzati, quasi addolciti dal sapore della parola piana sconsolatoria despagnolizzante, quella parola che avevamo già letto nel suo *Dottore in niente*, ora riproposta: «... un vento selvaggio / ci impedì di passeggiare sulla spiaggia, così inutile il mio / cappello da marinaio appena acquistato, con foto antiche / di Saint-Malo. Sparavano petardi, per tenere lontani / gli animali. Lì di fronte, ad alcune migliaia / di chilometri». Se, come diceva Lenin e ripeté Piemontese, non si può fare la frittata senza rompere le uova, il valore della parola poetica permane anche in una padella nella quale olio rancido e morchioso frigge la sua puzza quotidiana (rec. a *Il migliore dei mondi*, Manni, 2006, in «La Gazzetta di Parma», 7.7.2006).

ANGELA CAPORASO
Letture x Piemontese

LEONARDO COSMAI
Omaggio a Felice Piemontese

… c'è sempre un aspro vento che rivolta le parole con violenza : vuole stordire la volontà di vivere la libertà di capire : semina scie di sedicenti concetti : dall'inventario dei respiri – tutti nello spazio aperto – leggo i giorni come cronaca di una continua battaglia : condivisa con sconosciuti inguaribili sognatori : e tutti siamo negli stessi fotogrammi : forse nessuno può dirsi libero : se la vita condiziona finanche i respiri non voluti : le idee che non lasci andare continuano a crescere negli assordanti silenzi : ti mettono alla prova : quando un angolo in cui credi crolla : ti si sfarina su un quaderno a te caro : e ti ritrovi intorno alle macerie : e tenti con urla d'inchiostro a contrastare un testo d'epidemia : dove tanti vuoti di dottori in niente : come schifosi insetti si leccano a vicenda come nutrimento : pontificando il niente nel qui e nell'ora del nulla : contro il fetore dei loro nessi indigesti l'ira è sempre d'obbligo : sono peti indefiniti : defecano i propri respiri : sono bava delle loro menzogne : assumono come fede l'egoismo e l'arroganza : che è violenza : s'inabissano in un nulla circolare che occulta la via d'uscita : … questo è l'umano consorzio… : dove non trovo consorzio : e l'umano ancora lo si cerca con la lanterna : queste sono spoglie d'ombra di una vita non vita : e noi nel negarla aspettiamo guarigioni impossibili : forse per questa fede fu facile ammazzare Pasolini : no la vita non è questa : e come potrebbe per noi ostinati a spaccare le parole : per capire se la poesia coincide con la parola poesia : che non cambia se la sostituisci con la parola amore : se il migliore dei mondi rimane un appunto : o se invece è sempre stato in una muta poesia : ancorata negli occhi non ancora libera : siamo noi ostinati a spaccare le parole : per trovare il pensiero della luce : che poi solo mettiamo in tasca poche parole : per evitare qualche inciampo : sapendo che il resto è solo silenzio…

FRANCO FARINA

Per Felice Piemontese

Giorgio Moio

Un'allitterazione ad effetto

per Felice Piemontese

tutti sanno scrivere in quanto il segno è stata la prima esternazione
dell'uomo, ancor prima della parola: il paradosso è che molti non sanno quello che scrivono

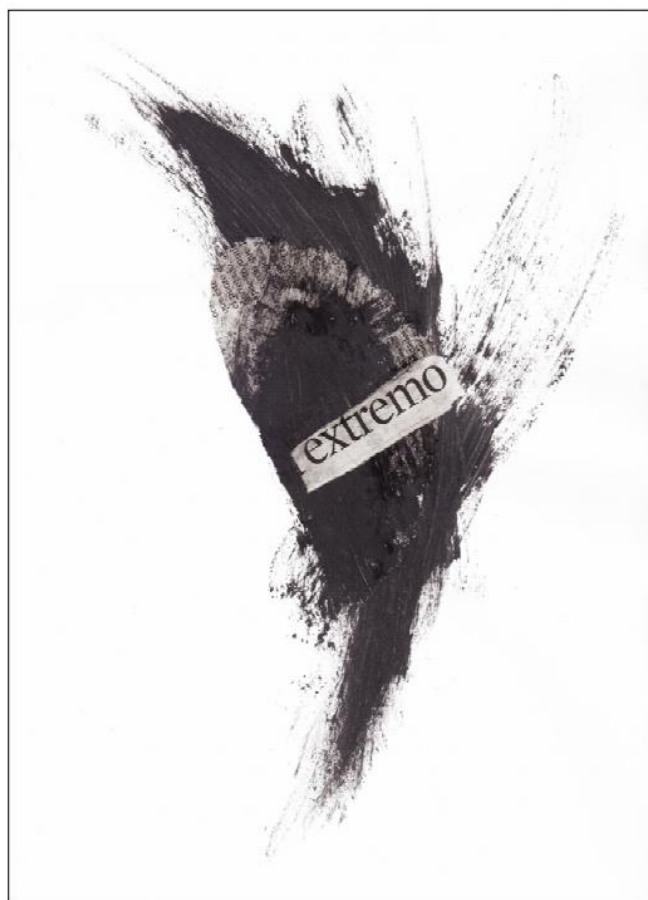
una parola perniciosa
ciosa assai
s'azzarda a scomporre
il suono del mare
quando il vento
arriva come un treno
sui crespi schiumosi
ma è solo un tentativo
uno straziante tentativo
tivo assai
in un giorno autunnale
nella città di Ys
dove il suono di un verso
è solo un ricordo
ma c'è un piemontese
seduto su una panca
nel bel mezzo di un incipit
di un'allitterazione ad effetto
o un aferesi ossimora
che aspetta ancora
che porti un giorno buono

Felice Piemontese
Poeta
GIORNALISTA
DE MARCHI - GHERINI
ART
SCRITTORE
Antonio De Marchi - Gherini

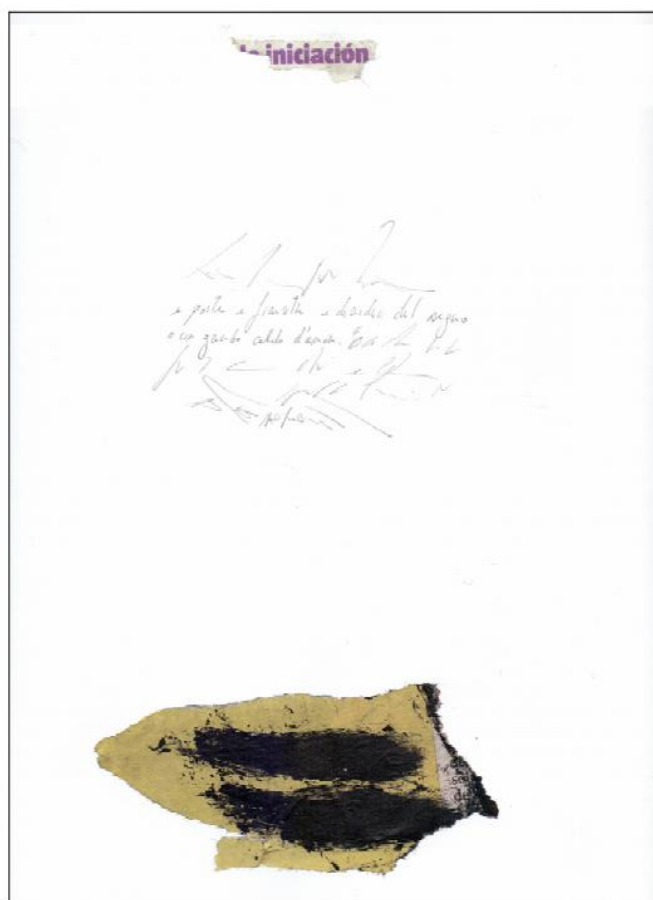
Verbovisuale

(sezione dedicata a poeti, scrittori e artisti under 35)

Francesco Aprile*

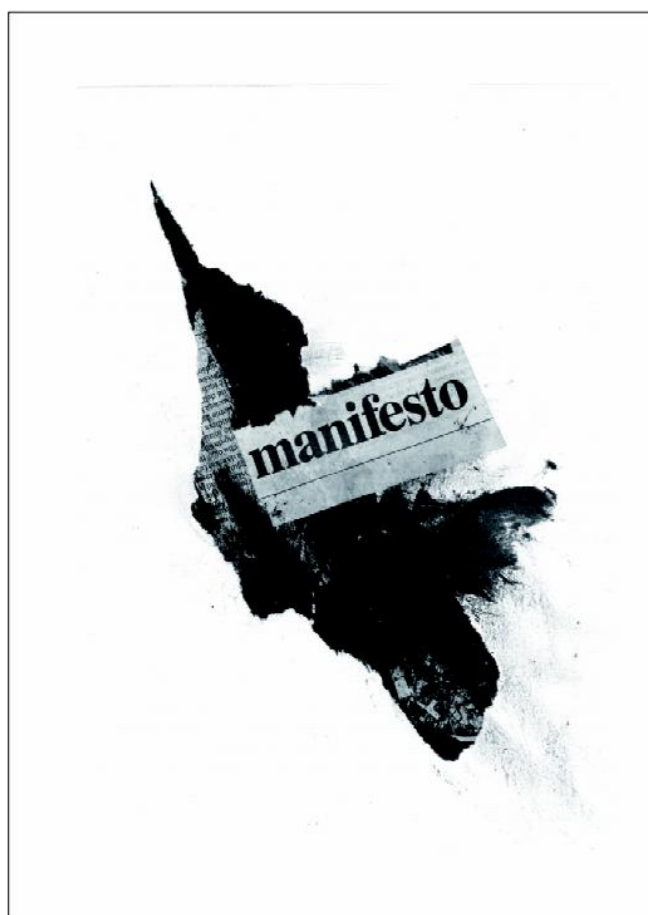
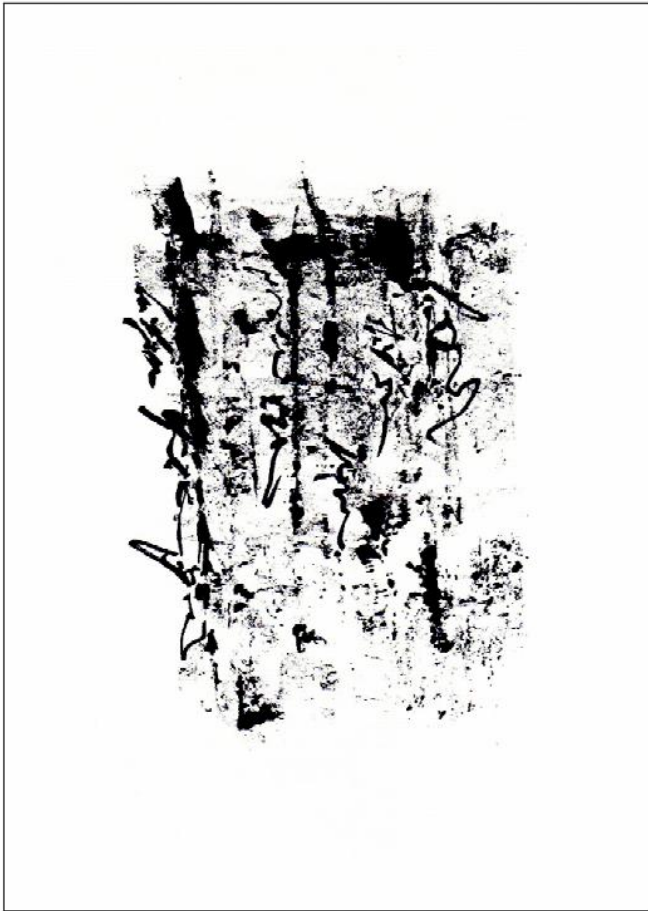
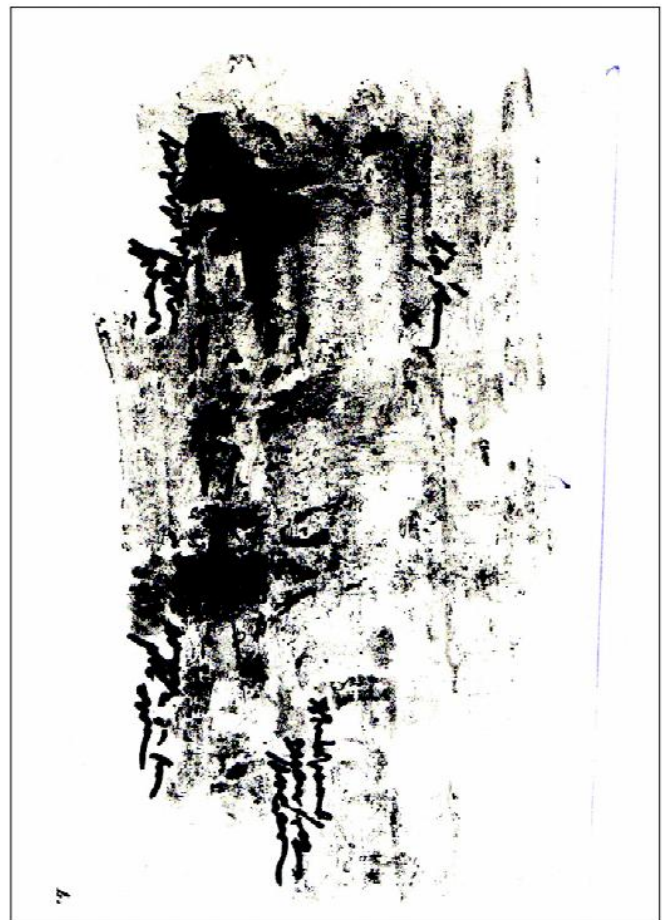
Disertare il linguaggio

* Francesco Aprile, poeta, poeta verbo-visivo, critico, è nato a Lecce nel 1985. Nel 2010 ha aderito al movimento letterario "New Page", fondato nel 2009 da Francesco S. Dòdaro. Nel 2011 ha fondato il gruppo di ricerca e protesta artistica "Contrabbando Poetico" e nel 2014, con Cristiano Caggiula, la rivista di critica e linguaggi sperimentali http://www.utsanga.it. Ha curato con Cristiano Caggiula il volume collettaneo *Snapshots Narrations* (Unconventional Press, 2014). Ha pubblicato: *Dietro le stagioni* (iQdB Edizioni, 2015) ed *Exegesis of a renunciation* (Uitgeverij, 2015). È presente nei volumi *An Anthology of Asemic Handwriting*, a cura di Tim Gaze e Michael Jacobson (Uitgeverij, 2013); *A Sud del Sud dei Santi. Cento anni di poesia in Puglia* (Lietocolle, 2013), e in riviste italiane e straniere.

Possibile fare del pescato il pescatore
questa maglia di alghe ora veste a buio
l’azzurro sconforto del mare, la perdita
della tranquillità fa il pesce predatore
al nulla quando abbocca all’amo.

Questa terra di basse scogliere è un invito
al pentimento, una preghiera genuflessa
al martirio. Questa vocazione di smarrimento
forma sillabe di impotenza e caporalato,
sottomissione e colpevolezza. La ragione
sincera dei corpi fa grette parole di crosta
di pane bruciato. Se il forno brucia, sciama,
scintilla, strilla, ma è tenera rassegnazione
di madre invelata dalla notte.

Entropia del fuoco il mantice iroso del vento
la bestia tragica che nutre in grembo la vita
l'ombra della luce sulle porte, il verso piano
delle colline sputate dalla terra. Entropia del
fuoco il mantice iroso del vento, la calca
silenziosa che fa la notte sulle pietre, sulle
case. Queste finestre aperte come ali
spalancano in volo senza confini la carne
delle parole.

Entropia del fuoco la piana che sfuria la brace
di chioma di lèuna, l'entropia estuata dei corpi
l'etimo delle tue braccia infiamma in note il
canto acceso dei nostri incontri. Sono le tue
braccia corde d'arpa un contrassegno di metonimia
o l'alchimia del verbo, il senso, la metrica del suono.
Entropia del fuoco adesso che è già l'ora e le tue
braccia suonano nel caldo della luce. Ora che sopra
la spina la rosa ha cantato in fiore, ora che sopra la
spina la rosa ha cantato in fiore.

La fenditura delle rondini di mare, questo trasporto di sale
che e le ali e il becco e la forma del volo nel vento. Ma non
di bianco silenzio della luce, o solo per trasparente amore.
L'esito del volo ha una traiettoria di mantice, una carezza
di fuoco e una quantità di informazione che imprime marca
al linguaggio. Il corpo della lingua mette in gioco il corpo
dell'uomo. Entropia del fuoco l'eccesso di lingua la forma
di luna al mattino. O forse i corpi che solo si intendono.

Per farla breve le righe cadono fulminanti, ma è il gesto che raccoglie la prova dell'esistenza. Ma è il gesto che dà prova del fulmine. Entropia del fuoco se l'arco delle rose raccoglie tutto. Le api, le mosche, le nuvole sopra e la terra sotto. Ma è il silenzio che piove nella polpa dei corpi che amano l'abbandono discreto e si perdono. Forse solo si intendono.

L'occupazione del margine comincia presto. Scrivere dal bordo verso il centro verso altro bordo altra scrittura altra locazione di parola. Per meglio lanciare i coltelli, per meglio sfoltire il cielo. Sotto questo cielo trasparente senza cielo, sotto tutto questo cielo senza cielo solo i morti passano e dicono del tempo. Il pentagono di legno sulla teca di legno, la chiusura del posto del riposo, i fiori hanno rubato la voce dei pianti. Per altro depositare il tempo.

Schede

Italo Medda

Provocazione della leggerezza

"Quando il saggio indica la luna
approfittane per guardargli il dito"
Aroldo Marinai

La breve nota di presentazione che Ermanno Leinardi mi ha dedicato riguardo alla mostra di acquerelli tenuta al Museo di Calasetta, nella quale parla di una felicità inventiva che accomuna le mie opere a quelle dei bambini quando, immuni da costrizioni familiari o scolastiche, liberano la loro fantasia e ci arricchiscono di valori apparentemente effimeri, ma proprio per questo interessanti, e dove soggiunge che «Spesso il parametro ludico è stato ritenuto non consono all'arte e, con sufficienza, si è pensato che l'artista avrebbe dovuto proporci concetti "alti", magari epici o celebrativi», mi ha fatto tornare alla mente una mai dimenticata lettura che a più riprese si riaffaccia alla memoria vivida come la prima volta.

Perché agita un argomento che ritengo molto vicino alla mia sensibilità, un modo di sentire che costantemente governa il mio agire, anche quando pare inabissarsi per lasciare emergere motivi più "severi" che reclamano maggiore "gravità" di pensiero.

Si tratta delle *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* di Italo Calvino, pubblicato a cura di Esther Calvino nel 1988.

L'argomento in questione è la 1ª lezione, dedicata alla "Leggerezza".

Ora, questo tema della leggerezza (che Calvino considera un valore e non un difetto, anche se precisa di non considerare meno valide le ragioni del "peso") è un tema sul quale più volte mi sono trovato a riflettere, ritenendo appunto la "leggerezza" consona alla mia indole.

E trovo che questo aspetto lo abbia rilevato anche il critico Placido Cherchi, quando dice che «(…) si capisce come la finesse del pittore sia uno stile di pensiero, un passo felpato che sa avvicinare dimensioni inaccessibili, un parlare sommesso che conosce le profondità del silenzio (…)». (da *Italo Medda, poeta della finesse*, 1995 e in *Il recupero del significato*, Ed. Zonza 2001).

Concetto che già Calvino aveva precisato sostenendo che «esiste una leggerezza della pensosità, così come tutti sappiamo che esiste una leggerezza della frivolezza; anzi, la leggerezza pensosa può fare apparire la frivolezza come pesante e opaca».

La leggerezza – dice in un altro passo – è qualcosa che si crea nella scrittura, con i mezzi linguistici del poeta, indipendentemente dalla dottrina del filosofo che il poeta dichiara di voler seguire.

È interessante, a questo proposito, un esempio fra tanti, l'argomentazione che costruisce intorno al *De rerum natura* di Lucrezio, che considera il primo poema nel quale «la conoscenza del mondo diventa dissoluzione della compattezza del mondo, percezione di ciò che è infinitamente minuto e mobile e leggero». Ora, il poeta della concretezza fisica, Lucrezio appunto, che considera la sostanza permanente e immutabile, ci mette subito sull'avviso che la realtà di questa materia è costituita da corpuscoli invisibili e che il vuoto è altrettanto concreto che un corpo solido. «La poesia dell'invisibile, la poesia delle infinite potenzialità imprevedibili – dice Calvino – nascono da un poeta che non ha dubbi sulla fisicità del mondo». Ma subito dopo aggiunge: «A questo punto dobbiamo ricordarci che l'idea del mondo come costituito d'atomi senza peso ci colpisce perché abbiamo esperienza del peso delle cose; così come non potremmo ammirare la leggerezza del linguaggio se non sapessimo ammirare anche il linguaggio dotato di peso».

Peso e leggerezza, quindi, due fili che si incrociano fra poli opposti, dicotomie che attraversano la mappa in cui tracciamo la rotta della nostra esistenza, nella vita come nell'arte: da una parte un incedere senza peso, come polvere impalpabile sospesa sulle cose, leggeri come ali di farfalla, dall'altra un modo di sentire il peso e la concretezza delle cose stesse; una dualità che sottraendoci ai condizionamenti del "nostro peso" ci permette di librarci nello spazio come corpi celesti, anche attraverso le lenti di un'autoironia che aiuti a mantenere quella giusta distanza ed evitare il pericolo di prenderci troppo sul serio.

Kandinsky non era certo il tipo d'uomo sereno, sentiva in pieno il peso del mondo, seguiva con trepidazione, e non era il solo in quel tempo, il cammino della scienza che gli sembrava vana follia: «La disintegrazione dell'atomo equivaleva per me alla disintegrazione di tutto il mondo. All'improvviso crollarono i muri più spessi. Tutto divenne incerto, vacillante, molle. Non mi

sarei meravigliato se avessi visto un sasso sciogliersi nell'aria e scomparire». Visione angosciata di un mondo che perde tragicamente la sua coesione. Eppure, alle soglie della prima guerra mondiale, mentre già stanno spegnendosi le ultime note della "Belle Epoque" (altra forma di spensierata e fiduciosa leggerezza che ha già però l'odor di morte addosso), dipinge un quadro, *Improvvisazione sognata*, che emana un'atmosfera decisamente tranquilla e serena. E allo scoppio della seconda guerra mondiale appare di nuovo un mondo di immagini favoloso e visionario, una sinfonia di colori e di forme, che pare non avvertire la tempesta che avrebbe investito l'Europa. Un decennio prima diceva:«(...) Ed il romanticismo futuro è davvero profondo, bello, significativo, e rende felici, è un pezzo di ghiaccio in cui brucia una fiamma. Se gli uomini avvertono solo il ghiaccio, allora peggio per loro».

In un'opera del '44 Mondrian scompone le forme in modo tale che le linee e le piccole superfici colorate non sono più quasi distinguibili e il ritmo scatenato produce un effetto tremolante, tanto che a stento sembrano trattenute dal piano della tela, pronte a volare via come tanti piccoli aquiloni. Il titolo è *Victory Boogie Woogie*, in riferimento alla fine del dramma della guerra, un'apertura alla speranza.

Io ho scelto di stare dalla parte della leggerezza, a dispetto di quante tragedie hanno segnato il nostro tempo e che tracimando sconfinano nel secolo appena iniziato.

In questo senso Calvino cita un passo del *Decamerone* nel quale Boccaccio racconta l'episodio di Cavalcanti che si libera della fastidiosa presenza di un'allegra brigata della junesse dorée fiorentina con un abilissimo salto: «Ciò che colpisce è l'immagine visuale che Boccaccio evoca: Cavalcanti che si libera d'un salto "sì come colui che leggerissimo era". Se volessi scegliere un simbolo augurale per l'affacciarsi al nuovo millennio, sceglierei questo: l'agile salto improvviso del poeta-filosofo che si solleva sulla pesantezza del mondo, dimostrando che la sua gravità contiene il segreto della leggerezza, mentre quella che molti credono essere la vitalità dei tempi, rumorosa, aggressiva, scalpitante e roboante, appartiene al regno della morte, come un cimitero d'automobili arrugginite».

«Così, (...) – conclude la sua prima lezione Calvino – ci affacciamo al nuovo millennio, senza sperare di trovarci nulla di più di quello che saremo capaci di portarvi. La leggerezza, per esempio, le cui virtù questa conferenza ha cercato di illustrare».

In una lettera del '38, Klee (erano anni per lui pieni di amarezza, paura e tristezza) così comunica i pensieri espressi nella sua opera *Insula Dulcamara*, un grande paesaggio fatto di tenui passaggi dal rosa al giallo al blu, che creano l'effetto di una diafana massa nuvolosa, punteggiata da accesi fiori rossi e solcata da linee scure che rompono l'incanto con accenti drammatici: «Non deve spaventare il fatto che non si inserisca solo ciò che è semplice, noi vogliamo sempre sperare che il difficile rimanga sempre in equilibrio con le altre forze. In tal modo la vita è sicuramente più avvincente che non semplicemente "à la Biedermeir". E ognuno prenda da entrambi i piatti, a suo piacimento, il dolce e l'amaro ... Con attenzione e saggezza non si subiranno grandi delusioni!».

Anche per Munari le qualità della leggerezza possono essere considerate una sorta di tratto distintivo.

Attraverso lo sguardo lieve di Calvino, la leggerezza si rivela come valore intellettuale che oltrepassa i secoli e rappresenta, anche, quel giusto grado di umorismo, arguzia elegante, quando non ironico disincanto, che si contrappone al peso di una "esatta geometria" della Ragione.

E così Munari si sottrae a questo rischio, la leggerezza diventa in lui levità di pensiero «anche nel senso illuministico di un atteggiamento colto e disinvolto, che trova nel gioco una forma di soluzioni di problemi che potevano altrimenti appesantirsi di teorizzazioni, implicazioni ideologiche o filosofiche, rispetto alle quali l'artista milanese cercava invece la via della semplicità». (Francesco Tedeschi, *La "leggerezza" di Bruno Munari*, in «Terzoocchio»).

«Giocare – sostiene Emanuele Scotto (*Giochi d'artista*, Danzamusicateatro) – è scommettere sulla possibilità di ricodificare la propria presenza nel mondo e di esplorare inedite e differenti configurazioni esistenziali».

Dare, o restituire, dignità al gioco e attraverso il gioco avvicinarsi alla realtà indagandola, corrisponde anche a un'idea moderna dell'arte, un'attitudine, cioè, a ridisegnare il mondo che prende forme inattese sulla scena inimitabile dello "stupore infantile".

Per apprendere da adulti a ripensarlo, a scoprire la meraviglia del "farsi delle cose" nel momento in cui si offrono allo sguardo e sgorgano dalle dune misteriose del silenzio sulla bianca cellulosa dove i colori proliferano l'uno sull'altro in acquose campiture, dal tenue all'intenso, dando vita a impensabili germinazioni che irrompono luminose sulla scena.

Maria Dolores Picciau si dichiara convinta di un simile mio tratto personale: «Sondare tra le pieghe del quotidiano e leggere secondo un desiderio ludico il consueto saranno perciò dei temi

ricorrenti in tutta la sua produzione». (M. D. Picciau, rec. a Italo Medda, *C'arte d'autore*, Zonza, 2001).

Un modo anche questo per imparare a passare sulla terra leggeri.

Marisa Papa Ruggiero

A proposito delle tavole di Carlo Bugli per le Edizioni Katabolike

Carlo Bugli esibisce in queste sequenze grafiche delle *Edizioni Katabolike* un percorso tropologico causticamente beffardo e ironico con l'urgenza e la sintesi di messaggi in codice da "ultima ora" tale da allertare da subito l'incauto fruitore sulla soglia. Qualcosa qui e adesso sta avvenendo con impressionante rapidità e precisione: qualcosa che riguarda proprio noi, noi che guardiamo: noi, o chi – su un piano parallelo – ci rappresenta nella secca incisività del tratto, nella pungente crudeltà del nero.

Bugli procede per puntigliosi, ispidi pronunciamenti secondo una descrizione tassonomica disorientante come attraverso una sorta di lampeggianti *segnali morse*, ma figurati, ologrammatici, secondo un copione *punk* di prima mano che scarica i suoi messaggi in una miriade di particelle subatomiche orbitanti nello spazio, in contrappunti allegorici fittissimi tra caos e idea, tra caos e tempo. Sono orditi ritmati asimmetricamente secondo una logica implacabile, mai gratuita e sempre al di là della mera rappresentazione, pronta a introdursi in ogni scomparto della coscienza e della psiche. Sono figuralità "transtropiche" atte ad esorcizzare le insegne iconiche di una modernità straniata i cui "riquadri", espressi in pittogrammi veloci, si distribuiscono sulla superficie del foglio in segmenti minimi di esistenza, come stati dell'essere officianti oscuri riti apotropaici all'interno di una finzione scenica che trasuda verità, una verità urticante, impronunciabile, e per questo vera.

Vanno prendendo forma sotto la penna sagome di strani esseri galleggianti come in una sonda spaziale o in una sorta di utero elementare: ma... ecco che è l'alieno che rompe il guscio: egli è giunto fino a noi, è tra noi. Manichini con menischi e falangi enfatizzati o con grandi bocche dentate hanno appena divorato il prototipo in carne ed ossa e hanno preso in mano i comandi per muoversi nello spazio. Il marabù, la poiana, l'avvoltoio, e poi, la mantide, il pesce, l'insetto, sono organismi "esplosi", versati in altri organismi, in stati *altri* di coscienza, non si sa se più arcaici di noi o più avveniristici. L'integrità della *individuazione* umana è inesorabilmente smembrata in lacerti non ricomponibili. In corsa verso l'ignoto ecco il vorticoso gorgo fagocitante da cui si staccano polveri cosmiche brulicanti di individui appartenenti a una specie aliena della catena antropologica: c'è da chiedersi: organismi estremamente elementarizzati, o individui di un futuribile degradato? Entrambe le ipotesi sono intercambiabili, entrambe si incontrano nella stessa isteria.

La "morte", sub specie di un essere preistorico o di un extraterrestre, conduce l'attacco allo schianto frontale con patafisica allegria. È figura polimorfa l'omino che di volta in volta tiene in tensione i fili o li imbroglia: un mister Bloom che si è perso nella domanda introvabile o un signor K, demenziale ma non troppo, che ha dimenticato la parola d'ordine nelle deliranti litanie della sua innocenza...

Sono tropi esposti a cancellazione automatica, tropi della problematizzazione dell'angoscia e del desiderio graffianti senza requie lo spazio: la consapevolezza, nei globi oculari, della frantumazione straniante del percorso evolutivo della nostra specie. Ma nei riquadri finali è visibile in primo piano la civiltà della donna tesa al pieno possesso della sua autentica fisionomia verso un futuro forse ancora da vivere.

Fabio Grossi

Le "Carte da gioco" di Francesco De Napoli

Francesco De Napoli, lucano di nascita e ciociaro d'adozione, ha riunito in un unico volume le sue memorie d'infanzia in versi, già pubblicate nel corso degli anni e suddivise nei tre poemetti: *L'attesa*, *La casa del porto* e *Carte da gioco*.

Il nuovo volume, edito da Osanna (Venosa, 2011, pag. 72), prende il titolo complessivo dalla terza parte della trilogia, *Carte da gioco* e reca, altresì, come sottotitolo la dicitura *Trilogia dell'infanzia*. L'opera s'avvale della prefazione di Mario Santoro, con testimonianze e note critiche di Giorgio Bàrberi Squarotti e Massimo Grillandi.

Scrive Santoro nella prefazione: «La rievocazione si affida ad un linguaggio poetico che sa mantenersi chiaro, lineare, ai limiti del denotativo anche quando evidenzia connotazioni multiple. Si affida quasi ad un conversativo-meditativo nello sforzo di tenere a bada la tensione emotiva e sulla linea di una consapevole umiltà, in un discorso che tende all'orizzontalità, ossia al riflessivo,

quasi un parlare poetico che potrebbe richiamare, per certi aspetti, Cesare Pavese. (...) Le partenze richiamano le fughe, quasi nell'allusione ad altri allontanamenti, più o meno definitivi, prima di una sorta di nuovo ritorno nei ritorni, con le assenze certe e care di quelli che non ci sono più e dei quali anche la memoria sembra cedere all'oblio».

Francesco De Napoli, nato a Potenza nel 1954, opera da circa un trentennio presso l'Assessorato alla Cultura Biblioteca Comunale di Cassino (FR). Nel 1982 gli fu conferito il prestigioso "Premio Cultura della Presidenza del Consiglio dei Ministri". Autore di numerosi volumi di letteratura (poesia, narrativa, saggistica), nonché curatore di diverse antologie, si è distinto per brillanti e originali ricerche e studi critici concernenti le problematiche del mondo della cultura e l'organizzazione di attività culturali.

GIORGIO MOIO

In ricordo di un amico: Stelio Maria Martini

Ancora un amico se ne è andato in un mondo migliore, spero. Dopo Ciro Vitiello, scomparso il 28 dicembre 2015, il 1 marzo è passato a miglior vita anche Stelio Maria Martini. Con entrambi ho attraversato un pezzo della mia vita, negli anni '90 del secolo scorso, costruito non soltanto sui rapporti di collaborazione artistica. Conobbi Martini (come lo chiamavano tutti gli amici, ma io mi azzardavo a chiamarlo semplicemente Stelio, anche se si chiamava Crescenzo) a casa di un altro amico, Antonio Spagnuolo (per sua e nostra fortuna ancora vivo!). Fummo radunati proprio da Vitiello, assieme ad altri (Franco Capasso, G. Battista Nazzaro, Wanda Marasco, per fare qualche nome), per tentare di costituire una nuova rivista, edita da Alfredo Guida, quella che poi sarebbe stata denominata «Oltranza» e che lo stesso Vitiello ne fu il direttore. Se riuscii a convincere i presenti sulla denominazione da dare alla rivista (la proposta del nome fu mia), fu grazie all'appoggio di Martini che avvalorò il mio pensiero: *Oltranza*, ossia "oltre il già dato" e lontano dal presente sempre più vacuo, anche se poi la rivista (di cui uscirono solo tre numeri) divenne qualunquista e per nulla corrispondente alla sua denominazione, eccezion fatta per gli scritti di Martini, di Capasso e direi, con molta umiltà, dei miei.

Martini era nato per caso ad Ancona nel 1934, da padre napoletano, e visse quasi tutta la sua vita a Napoli. Di grande intelletto, trascorse la sua ultima parte di vita in solitudine ma non solitario, in quanto continuava a tenere contatti con i suoi sodali e il mondo intellettuale non solo napoletano. Poeta lineare ma soprattutto visuale (partecipò alle più importanti mostre del settore), fu il primo in Italia a pubblicare un volume di poesie visuali, *Schemi* (Edizioni Documento - Sud, 1962), due anni dopo che il Gruppo 70 di Miccini e Pignotti, in Italia producono le prime poesie visuali. Ma fu anche un fine ed acuto critico letterario e d'arte, organizzatore di riviste e di eventi, rassegne.

Qui però non mi addentro nella sua poetica, molti si sono cimentati e meglio di me. Qui vorrei ricordare soprattutto l'amico, al quale devo l'approfondimento della poesia visuale e di come comportarsi nel pericoloso ed invidioso mondo della cultura italiana, dicendo no quando occorre e non salire su tutti i carri solo perché ti danno un po' di notorietà: la letteratura è una scelta di vita che va vissuta senza compromessi, a parte quello con la letteratura stessa: insomma, guardare sempre avanti e stare attento agli ostacoli. E lo ricorderò con la riproposta di una recensione che scrissi a proposito del suo *Via nel tempo* e a margine, con una sua lettera da me corrisposta, dalla quale esce fuori un Martini prodigo di buoni consigli e ferratissimo sull'andamento negativo della cultura italiana, anche se emerge la sua scelta di vivere in solitudine, come pare che da più parti riconosciuta, anche tra i suoi amici. Per il resto spero che stia meglio di quanto stesse in questo letamaio d'indifferenza.

STELIO MARIA MARTINI, *Via nel tempo*, Il Laboratorio/Le Edizioni, Nola (Na), 1997

Una essenziale qualità della scrittura poetica è quella che si raccomanda ad un modificarsi continuo, alla peculiare attitudine d'instabilità scagliata contro l'insipida sacralità individuale e i conseguenti effetti consolatori, ipnotici, assolutistici; almeno per me, aggiungendo che la novità poetica sta nell'organizzare un'invenzione, una rielaborazione dei fatti e delle immagini di un presente inosservato, nel dare corpo alle intenzioni della scrittura. Oggi la letteratura non può che riformulare nuove valenze, uscire dalla storia per rientrarvi in senso negativo, dove il ritmo delle combinazioni, nel suo contenuto gioioso e drammatico, si apra alle frequenze discontinue, alle inquietudini, mutando la funzione del gesto, allargandosi nei fatti come altro, come conoscenza, come confronto critico fin negli interstizi del mondo. In questa direzione si è sempre spostato anche il fare poetico del napoleta-

no Stelio Maria Martini (1934), uno degli artefici dell'avanguardia a Napoli, di un succedersi di riviste (da «Documento-Sud» [1958] a «E/mana/azione» [1981]) e pubblicazioni varie di grande spessore culturale, dimostrando di possedere indiscusse qualità e una vena ipertrofica alimentata da eventi e anticipazioni straordinarie, a cominciare dalla sua prima pubblicazione, *Schemi* [1], pietra miliare della scrittura visuale in Italia.

Di tracciati ipertrofici e molteplici si alimenta anche il suo ultimo lavoro, *Via nel tempo*, un'invitante e gradevole raccolta di testi lineari e visivi, pratiche di cui Martini, sin dall'esordio, si è servito a pari titolo. Surrogata da una sobria veste grafica, da un disegno di Franco Cavallo, una poesia di Mariella Bettarini e un anagramma di Marisa Papa Ruggiero, questo volumetto, leggibile tutto d'un fiato, rappresenta un *exempla* del suo lavoro: otto poemi-collage, quattro calligrammi (da Henri Chopin, Apollinaire e Jean-François Bory), una traduzione (da Wilde) e sette testi lineari, «recuperati da pubblicazioni diverse, dove in diverse occasioni comparvero (tranne gli ultimi sette, del tutto inediti)» [2].

Via nel tempo sembra impostato sul riordino dei ricordi, della memoria

(*è nei tuoi occhi Ilaria*
il prezioso animale dello sguardo
il ricciolo sfuggito di una nota
è la grazia signora, PASSO D'ATTESA, *madrigale*, 28, 1-4,)

che s'intrecciano con un'inquietudine intesa come gioia, come passione arguta

(*come per certo senso*
l'inquietudine senti come gioia
passione arguta in accettare cose
come plettri a strumento
in discreto tenersi nell'angustia
che il sentire medesimo compone, IBID., *s. t.*, 27, 1-6,),

sulla narrazione diacronica di un sogno sognante, atarassico nei confronti di un esistente sempre più insignificante:

è un bruciare la mente
nell'incendio
consumare la vita è tale sogno
(ivi, 7-9,).

Ma è innanzitutto un lavoro dissacratorio che, affidandosi all'arguzia e alla malizia di rime "esplosive" e ditirambiche

(*sottile quell'invito*
pensiero della sera
l'ago che t'ha ferito
nell'invitarti a danza
in sua vana sembianza, IBID., *Rondò*, 30, 5-8,),

di combinazioni verbali e antiliriche, di giochi linguistici e immagini rapinate ai media, «fondate sulla logica ordinaria propria al discorso corrente, frasi fatte o luoghi comuni del discorso medesimo» [3], riafferma, ancora una volta, la stupidità del luogo comune. Le parole in Martini, grottesche e irriverenti, nascono, come egli stesso asserisce, «dall'elemento visivo, esempi tipici di commistione di linguaggi» [4], e da un gioco intellettualistico che fanno di un testo poetico un testo mobile, trasgressivo, ordinatamente "disordinato":

è nell'infanzia un gioco
la fine d'una idea
meravigliosa a un tratto
come mutata in sasso
nella piccola mano
(IBID., *Canzonetta*, 32, 1-5,).

---

[1] Edizioni Documento-Sud, Napoli, 1962; Edizioni Morra, Napoli, 1989.

[2] STELIO MARIA MARTINI, *Nota* a *Via nel tempo*, op. cit., p. 34.

[3] *Ibidem.*

[4] *Ibidem.*